

HIP-HOP OG RAP



Speciale
Musikvidenskabeligt Institut
Juli 1992

2. Udgave 1999. Enkelte rettelser

Jakob Jensen

Indhold

Kapitel I: Indledning.	1
1. Beskrivelse af hip-hop og problemstillinger.....	1
2. Populærmusik, sub- og modkultur og de musikvidenskabelige metoder.	2
2.1. Ungdomskultur, sub- og modkultur.	3
2.2. Subkultur og musik, homologianalyse	6
Kapitel II: Tidlig Hip-hop, Rap og Deres Forløbere.	13
1. Bronx og starten på hip-hop.....	13
2. Den tidlige hip-hop og rap.....	14
2.1. Et eksempel.....	18
2.2. Rap.....	21
2.3. Eksempler.	22
3. Baggrunden for hip-hop og rap.	25
3.1 Musikalske forløbere.	25
Forløbere for hip-hopprincippet.	25
Inspiration for hip-hoppens musikalske elementer.	25
3.2 Rappens forhistorie.....	26
Forhistorie uden for USA.	26
Forhistorie i USA.	27
Forløbere for den kritiske rap.	31
De sorte vokale traditioner og kulturel modstand.	32
4. Sammenfatning af kapitel II.....	33
Kapitel III: Hip-hop i 1980-erne.	35
0. Indledning.	35
0.1. Den ny musikteknologi.....	35
1. Rap med diskobacking.....	36
2. Tekno/space-hip-hop.	38
3. Old school.	41
4. Den nyere sampler-hip-hop.....	43
4.1. Den nyere hip-hop og kulturel protest.....	46
Kunst-hip-hop.	47
Hard-core.....	49
Anvendelse af den ny musikteknologi.	50
Brug af de samplede kilder.....	52
Indholdet i den kritiske hip-hop.	56
5. Sammenfatning og diskussion af kapitel II og III.	58
Kapitel IV: En Undersøgelse af Hip-hop i Klub 47.	62
0. Indledning.	62
0.1. Generelt om de undersøgte grupper.	62
1. Praksis.....	64
2. Det kulturelle udtryk i Klub 47's hip-hop.	68
2.1. Køn og alder.	68
2.2. Kulturel undergrund og protest, forhold til eget kulturprodukt.	71
Musikken.....	73
Forhold til andre subkulturer.	75

Indholdsfortegnelse

Forhold til forældre, skole, politik og fremtiden.	76
Graffiti	77
3. Sammenfatning af kapitel IV.....	78
Kapitel V: Afslutning.	81
Liste over båndeksempler	83
Litteraturliste	84
Pladeliste.....	86
Trommenotation.	89
Ordforklaring.	89
Stikordsregister.	91

Jeg vil gerne takke alle, der har hjulpet med til, at dette speciale nu har set dagens lys. Det gælder især alle i Klub 47, Peter Veistrup for at forsyne mig med et stort udvalg af musik og Morten Michelsen for gennemlæsning og kommentarer.

Jakob Jensen, 18. Juli 1992.

Kapitel I: Indledning.

1. Beskrivelse af hip-hop og problemstillinger.

Musikgenren hip-hop har sit udspring i USAs sorte storbyghettokultur. Et typisk hip-hopnummer består af en kollage af udpluk fra tidligere udgivne plader, scratch (lyden fra en plade, der med hånden bevæges frem og tilbage under en grammofonpick-up), synthesizerbas og trommemaskine. Tæt forbundet hermed er en vokal stil, rap, der mere er rytmisk tale end sang, og som i form og tekstligt indhold bygger på ghettoernes og dermed den sorte kulturs mundtlige traditioner. Udøveren af rap kaldes en rapper.

Ideen til denne måde at lave musik på kommer fra gadediscjockeyer i Bronx i New York, som i midten af 1970-erne lavede kollager af disko-, soul-, salsa- og rockplader ved hjælp af to grammofoner. Gadediscjockeyerne allierede sig med en person, som over en mikrofon opildnede publikum til dans – en sådan person blev kaldt microphone controller (MC-er), senere rapper, og er efterhånden kommet i centrum i hip-hoppen. Ud over musikken betegner hip-hop en ungdomskultur, der også har graffiti og breakdance som en vigtig del af sit udtryk.

Jeg vil i dette speciale beskrive hip-hopmusikkens opståen og analysere dens stilistiske kendetegn og deres udvikling. Når man skal analysere hip-hopmusikken, springer det i ørene, at denne måde at lave musik på bryder med den gængse opfattelse af musik og musikere.

For det første er der tale om, at musikken er skabt på et nyt instrumentarium: et hip-hopnummer skabes i dag for det meste i et studie ved et samspil med den ny musikteknologi, nemlig trommemaskiner, synthesizere, samplere og pladespillere. Det er en musik, der primært skabes gennem programmering, mens de færdigheder, det kræver at beherske et traditionelt musikinstrument, spiller en mindre rolle. Ligeledes betyder rap, at det ikke er de traditionelle sangmæssige færdigheder, man skal udvikle med hensyn til det vokale.

For det andet er det sjældent de sædvanlige elementer i musikken, der bruges i kompositionsprocessen. I hvert fald den nyere hip-hop bygger i høj grad på kollageprincippet, hvor man med sampleren klunser i musikhistorien og sætter musikudpluk fra vidt forskellige musiktraditioner og stilarter sammen – plus optagelser af alt muligt andet. Udvalget og sammensætningen foretages ikke primært ud fra harmoniske eller tonale principper, det gøres ud fra den effekt, det giver i kollagen.

Disse to forhold betyder, at analysen af den stilistiske udvikling, ud over at den må fokusere mindre på elementer som harmonik, tonalitet og melodik og mere på rytme og klang, må se på kollageteknikken, brugen af sampleren og udviklingen af musikteknologien.

At man ikke skal vide noget om harmonik, tonesystemer, matematiske serier eller lære at synge rent for at skabe denne musik betyder i teorien, at man med adgang til det rigtige udstyr og en interesse for teknik har mulighed for at udtrykke sig i et stykke musik. Det kan være et lige så stort arbejde at lave et hip-hopnummer som at lave anden musik, men det er en anden slags arbejde, så måske åbner hip-hop mulighed for folk, der ellers ikke ville have lavet musik, til at være kreative på dette felt. Hvilke færdigheder, det kræver at lave hip-hop, og hvordan det konkret laves, deriblandt

brugen af den ny musikteknologi, vil jeg komme ind på i kapitlet om den danske hip-hop.

Med udgangspunkt i de stilistiske kendetegn og deres udvikling vil jeg analysere forholdet mellem hip-hopmusikken og de kulturelle sammenhænge, hip-hop er opstået af og indgår i, og dermed diskutere, hvad det kulturelle og sociale indhold i hip-hopmusikken er. Hip-hop er opstået på gaden i ghettoerne og er derfor præget af dette miljøes hårde betingelser. Det fornemmes i musikkens umiddelbare udtryk: den er slagkraftig, jordnær, virker for nogen monoton, og teksterne er ofte kritiske eller provokerende, det er musik, som en minoritet af unge beskæftiger sig med – umiddelbart falder hip-hopkulturen på linje med punk og heavy metal ind under begrebet subkultur. Jeg vil med udgangspunkt i Birminghamskolens subkulturbegreb diskutere, om og hvorvidt hip-hopkulturen falder ind under dette begreb, og hvilket forhold, der er mellem musikken og kulturelle/sociale værdier i kulturen.

Disse kulturelle aspekter af hip-hoppen vil indgå i en undersøgelse af det danske hip-hopmiljø, hvor jeg vil undersøge, hvordan praksis er og ud fra dette analysere, hvilken funktion musikken har i kulturen. Min metode til at undersøge den danske hip-hop vil være observation og kvalitative interviews.

Gangen i specialet er: i resten af dette kapitel vil jeg behandle teorier, som jeg vil inddrage i analysen af hip-hopkulturen, og fremsætte en tese om sammenhængen mellem kulturen og dens samtid. I andet kapitel vil jeg beskæftige mig med hip-hop i Bronx, før musikken blev en pladegenre, og med hip-hoppens rødder. I tredje kapitel gennemgår jeg så hip-hoppens skæbne som pladegenre, og fjerde kapitel omhandler den danske hip-hopkultur i klub 47. Femte kapitel er en afslutning, hvor jeg sammenholder den amerikanske og danske hip-hop.

2. Populærmusik, sub- og modkultur og de musikvidenskabelige metoder.

I det følgende vil jeg omtale nogle af de analysemetoder, jeg bruger til at beskrive hip-hopmusikkens stilistiske kendetegn, kulturelle funktion og udsagn.

Et problem i analyse af hip-hop er, at der ikke er så udbredte og veludviklede analyseredskaber for populærmusikgenrerne – som hip-hop umiddelbart falder ind under – som der er for den såkaldte konservatorietradition¹, og ud over det er der ikke enighed om termen populærmusik. Den bliver brugt i flæng: som en kvantitativ betegnelse (den musik, der er mest udbredt), en kvalitativ betegnelse (musik med bestemte stilistiske kendetegn/dårlig, simpel musik), en betegnelse for den musik, der udbredes via massemedierne, eller som en sociologisk term (musik, der er knyttet til sociale kategorier som køn, alder, samfundsklasse eller nationalitet).

Jeg vil i første omgang koncentrere mig om nogle pointer i populærmusikkens samfundsmæssige og kulturelle funktion.² Baroni og Calegari opstiller seks definitionskriterier for populærmusik:

- »1) eksistens af sociale grupper med en distinkt kulturel identitet og et specifikt værdisystem,

¹ Jeg har her valgt ordet konservatorietraditionen, fordi jeg synes det mere neutralt end ord som klassisk musik, kompositions- eller kunstmusik (der også medfører en social funktion) betegner den musiktradition, der dyrkes på konservatorierne, og som har en lang analytisk tradition knyttet til sig.

² Denne sociologiske indfaldsvinkel betyder ikke, at jeg mener, musik kun er et socialt fænomen og ikke har en værdi i sig selv, men at det er relevant fra begyndelsen at fremlægge det syn på musikkens funktion, som jeg vil arbejde med.

- 2) en vis grad af accepteret social legitimitet for sådan en gruppes kultur og værdier,
- 3) musikken er tilpasset det gennemsnitlige kundskabsniveau i den aktuelle gruppe,
- 4) betoningen af musikkens opførelsmæssige aspekter (i modsætning til den noterede struktur),
- 5) eksistens af et kommercielt net (et marked),
- 6) distribution i klingende form.«³

Disse kriterier forudsætter eksistensen af et overordnet strukturelt element: markedsøkonomi, og et snævrere historisk forløb: massemediernes opståen og udbredelse. Det afgrænser populærmusikkens eksistens til hovedsageligt tiden efter første verdenskrig, hvor distributionen i klingende form gennem massemediernes for alvor tog fart. Punkt 1-3 omhandler, at eksistensen af populærmusikken (og at der i det hele taget eksisterer forskellige genrer) forudsætter eksistensen af forskellige sociale grupper med hver deres distinkte kulturelle identitet. Punkt 4 og 6 afgrænser populærmusikken fra konservatorietraditionen, dens kunstbegreb og dens værkæstetik, punkt 5 adskiller populærmusikken fra folkemusikken, hvor musikken eksisterer i lokale kulturer uden tilknytning til et marked – i hvert fald ikke et stort kommercielt og anonymt marked.

Punkt 1 og 5 indeholder en dynamisk modsætning. Populærmusikkens udbredelse til et større marked via massemediernes udviser dens tilknytning til distinkte sociale og kulturelle grupper (og størrelsen af udbredelsen er måske selv et udtryk for, at skarpe sociale identiteter udviskes). Især siden anden verdenskrig har den brede populærmusik⁴ fået stor udbredelse inden for alle samfundsgrupper – mest synligt inden for ungdommen, der er opstået som en social kategori i denne periode og som synes mere præget af en særlig generationsidentitet frem for en klasseidentitet.⁵ Dog ses også en modsatrettet tendens: inden for ungdomskulturerne er der opstået snævre kulturer med forholdsvist distinkte identiteter og specifikke værdisystemer, som jævnfør punkt 2 ikke har været alment socialt accepterede: sub- og modkulturer.

2.1. Ungdomskultur, sub- og modkultur.

Sub/modkulturbegrebet er især blevet beskrevet af Centre for Contemporary Cultural Studies (CCCS) ved University of Birmingham i England – også kaldet Birminghamskolen. Deres studier er præget af et opgør med antagelsen om, at efterkrigstidens samfund var på vej til det klasseløse velfærdssamfund, og derfor er deres studier især rettet mod engelske forhold og arbejderklassens afvigende ungdomskulturer, som de betegner subkulturer (mods, skinheads og punkere), mens det tilsvarende fænomen i middelklassen er modkulturer (hippier). Ganske vist er de sorte i USA i høj grad som social kategori defineret efter race, men jeg mener, at noget af det generelle i det følgende kan overføres på denne kultur, som har det til fælles med arbejderklassen at være en underordnet kultur.

³ Baroni & Calegari, Citeret efter Björnberg s. 6

⁴ Termen for den mest udbredte populærmusik er der en del uenighed om, idet mange betegnelser er temmelig værdiladede (Middle of the Road (MOR), underholdningsmusik, pop, mainstream, let musik, massemediemusik...). Jeg bruger betegnelsen den brede populærmusik i håb om, at den vil blive opfattet forholdsvist neutralt.

⁵ Middleton arbejder med en definition, der regner populærmusikken fra århundredeskiftet indtil 50-erne som massemusik, dvs. arbejderklassedefineret, og efter 50-erne som popmusik, dvs. i højere grad generationsdefineret. Middleton 1985, s. 10ff

Birminghamskolen mener, at en kultur⁶ er afhængigt af givne strukturelle livsbetingelser, og grundlaget for, at der eksisterer flere forskellige kulturer inden for et samfund, er strukturelle og sociale forskelle – eksistensen af ulige samfundsklasser. Hvis der er en samfundsgruppe, der har overherredømme, vil der også i kulturen være rangfølge og modsætninger mellem den dominerende kultur og underordnede kulturer, hvilket vil give kulturelle konflikter af forskellig art.

I tilfælde af udbredt accept af tingenes tilstand og samfundets mål mellem de forskellige samfundsgrupper (konsensus) udøver den dominerende kultur hegemoni – den har overherredømme, ikke gennem magt, men ved at kontrollere ideologi og kultur, således at de ideer, der er i den dominerende kulturs interesse, bliver almindeligt udbredte og accepterede som 'normale'. En tilstand af hegemoni er ikke en permanent ligevægtstilstand, den må hele tiden 'genforhandles' mellem de involverede parter. Det sker gennem de institutioner, der varetager de forskellige klassers interesser (for eksempel politiske partier og fagforeninger) og i udenomsparlamentariske former: i direkte sammenstød, i medierne – og i kulturen. I kulturen tager de forskellige grupper bestemte kulturelle kendetegn og værdier i besiddelse og markerer dermed deres identitet og grænser over for hinanden:

»the classes fight to articulate together constituents of the cultural repertoire in particular ways so that they are organised in terms of principles or sets of value determined by the position and interests of the class in the prevailing mode of production.«⁷

I efterkrigstidens England (og i den øvrige vestlige verden) har samfundets institutioner til dels haft velfærdssamfundet som fælles ideologi og værdi. Det engelske førkrigssamfund var præget af forholdsvis faste klasse modsætninger, skarpe kulturelle skel og roller. For arbejderklassen var storfamilien en almindelig familieform, og sparsommelighed og hårdt arbejde var dyder, der blev sat højt. I efterkrigstiden dukkede ideen om konsensus og overflod op – at alle i samfundet i virkeligheden har samme interesse i at skabe arbejde, social mobilitet, vækst og forbrug i et klasseløst velfærdssamfund med kernefamilien i centrum.

Disse relativt store strukturelle og værdimæssige ændringer henimod det, som Birminghamskolen kalder middelklasse værdier, skaber forvirring og indre modsætninger i de berørte samfundsgrupper om det kulturelle standpunkt, og det er især ungdommen, der reagerer imod dette ved at skabe – i udspringet lokale – sub- og modkulturer, der stiller spørgsmålstejn ved den beståendes ordens naturlighed, hegemonien, i et særegent symbolsprog: adfærd, tøj, musik og forbrug, en særegen **stil**. Disse ungdomskulturer er i første omgang et tegn ('metafor') for sociale forandringer, på forfald af værdier og uløste konflikter inden for deres moderkultur:

»[...] youth sub-cultures [...] originate in structural inequalities and culminate in specific historical moments: moments when the negotiations of particular subordinate class fractions both for a space and a

⁶ Kultur bruges her til at betegne en specifik livsform med hvad det indebærer af adfærd, sociale betingelser, fysiske rammer etc, mens de ting og symboler, ens livsopfattelse udtrykkes i, er kulturprodukter (for eksempel kunst).

⁷ Middleton 1985, s. 7

definition of self become crystalised, for a short period, into a recognizable cultural style: a specific, symbolic system.«⁸

For eksempel er marginaliseringen af arbejderklassens kulturelle værdier baggrunden for de mange afvigende ungdomssub- og modkulturer, der er opstået i efterkrigstidens Storbritanien: teddy boys, mods, skinheads m.fl. En sub/modkultur kan i sin reaktion på kulturel opløsning basere sine værdier på den kultur og de traditioner, der er ved at forsvinde (skinheads' dyrkelse af traditionelle arbejderklasseværdier), eller for omverdenen fremstå som en forhindring for 'fremskridtet' (BZ-ere og punkere).

Sub/modkulturer består dog ikke kun af dem, der ikke kan tilpasse sig middelklassesemål eller er tabere i kampen om de nye tiders værdier, disse kulturer udtrykker ud over klasse-mæssige strukturelle forhold også forhold, som er specifikke for ungdommen:

»We would want to argue that whilst many youth cultural responses have the same structural 'root', since both parents and offspring, as members of the same class fraction, have similar negotiations to make with the dominant culture (although the responses of the young are often less muted, less 'negotiated', and take place often in illegitimate, non-institutionalised settings and are, hence, labelled deviant or delinquent), not all of them are of this nature. Some youth cultural responses are engendered by structural conditions that are quite specific to youth.«⁹

Nogle af de særlige betingelser, der har været for ungdommen i efterkrigstiden, er opløsning af traditionsoverlevering af erhvervsvalg, forlænget skolegang, øget socialisation i institutioner og kammeratkredse frem for i familien og større økonomisk uafhængighed. Ungdommen blev en selvstændig livsfase, og i den fik man mulighed for at udtrykke sig på nye og anderledes måder, end de tidligere generationer havde, i et specifikt sæt af adfærd, attituder og forbrug af tøj og musik (i forlængelse heraf opstod forbrugstilbud rettet direkte mod teenagerne: den gryende livsstilsindustri) – en specifik ungdomsstil, som er en symbolsk måde at udtrykke, at man har sine egne ungdomsmeninger og -værdier og et generationstilhørsforhold:

»What characterizes most youth culture is the search for excitement, autonomy and identity – the freedom to create their own meanings for their existence and to symbolically express those, rather than simply accepting the existing dominant meanings.«¹⁰

Clarke¹¹ mener ud fra Lévi-Strauss' begreb om 'bricolage', at en sub/modkulturs stil opstår ved, at den tilegner sig eksisterende stiltræk og deres betydning for derefter at udtrykke sin kulturelle modstand ved at nedrive, forvrænge, på uventede måder sammensætte og dermed omdefinere disse 'koder'. For eksempel tager punkerne kvindelige statussymboler og forvrænger dem: smykker bliver til sikkerhedsnåle i næsen, make-up og hårfarve bliver brugt på den mest groteske måde, og nylonstrømper bliver revet i laser og båret uden på bukserne. Det er en kritik af normerne for kvindelighed og sta-

⁸ Clarke & Jefferson s. 5

⁹ Clarke & Jefferson s. 5

¹⁰ Clarke & Jefferson s. 9

¹¹ Clarke s.177-8

tus, som de bliver udtrykt i symbolsproget påklædningen – punkerne fortæller, at de tager afstand fra, at man skal udtrykke sin status i at være pænt klædt på og dermed fra forældregenerationens velfærdssamfund. Over for symbolerne genskaber man mere eller mindre bevidst sin afstand til disses bagvedliggende, oprindelige betydninger og værdier, fordi man ikke vil domineres af dem:

»The basis of style is the appropriation and reorganisation by the subject of elements in the objective world which would otherwise determine and constrict him.«¹²

Dermed skabes i stilen over for et kulturprodukt (tøj, musik, graffiti etc.) det forhold, man ønskede, man reelt havde i sin livssituation, for eksempel indflydelse, selvstyre og frihed fra at skulle indpasse sig forældregenerationens normer. Clarke og Jefferson mener, at de reelle kulturelle og sociale forhold genskabes i symbolsk form og kun overskrides 'imaginært', idet dette 'magiske' forsøg på at løse konflikter ikke medfører reelle forandringer.

At ungdomskulturer primært udtrykker sig i en stil og på den måde forhandler med det omgivende samfund betyder ikke, at det, de protesterer imod, ikke også bliver formuleret verbalt i og uden for parlamentariske organer, men at reagere i en stil har den fordel, at det ofte vækker temmelig stor opmærksomhed.¹³ For nogen er det nok den eneste måde at få forældregenerationen i tale, især for de unge, der har negative erfaringer med og attituder over for samfundets vægtning af det sproglige og skriftlige inden for kommunikation og social status. Denne vægtning møder man i skolen, hvorfor disse unge i højere grad retter deres kræfter mod fritiden og mod socialt uacceptable kulturudtryk, hvor de kan udelukke den dominerende kulturs værdier, skabe et frirum og definere deres egen identitet gennem et afvigende, særegent, ikke-sprogligt, utilpasset og tilsyneladende selvbevidst symbolsprog – en tendens, der især gælder for de mest 'afvigende', pressede ungdomskulturer. Ifølge Willis skyldes den symbolske udtryksform en mistænksomhed over for den sprogligt artikulerede form for selvdefinition, der er »de dominerende samfundslags hovedinstrument i deres kulturelle herredømme«.¹⁴

Man skal dog ikke være blind for, at symbolske udtryk i visse tilfælde er de eneste, der kan udtrykke det, man vil ud med, for sproget er ikke et altfavnende symbolsprog, og det er i nogle tilfælde det, ungdomskulturerne (og andre kulturer) prøver at gøre opmærksom på.

2.2. Subkultur og musik, homologianalyse.

Sub/modkulturerne musik er ofte med til at give kulturerne identitet og afgrænse dem over for den omgivende kultur. Da dette er et musikspeciale, vil jeg gennem analyserne af hip-hoppens stiltræk diskutere, om der er en sammenhæng mellem disse stiltræk og musikkens funktion/betydning, om musikken bærer kulturelle værdier, afgrænsninger og modstand over for den dominerende kultur. Jeg vil i det følgende

¹² Hebdige 1975 s.93f.

¹³ Man kan også forestille sig sprogligt forankrede sub/modkulturer, der skaber sit eget sprog (slang) til indforstået at formidle protester – den sorte kultur i USA er faktisk temmelig præget af slang, hvis funktion er at give identitet og afgrænse sig over for udenforstående.

¹⁴ Willis 1974 s.7-8. Ifølge Willis er dette også fordi, de specifikke grupper, CCCS har beskæftiget sig med, nemlig skinheads, teds, motorcykelgrupper og mods, har basis i arbejderklassen.

nærme mig en analysemetode, der kan beskrive forholdet mellem en kultur og dens musik.

En musikstil har oftest en begrænset levetid med sub- eller modkulturel tilknytning, før den bliver opsuget i den brede populærkultur, hvis industri søger at forsyne markedet med nyheder og derfor er meget lydhør over for, om der er noget i nye stilarter, der kan komme på mode, og på den led har sub/modkulturernes musik ofte ændret den brede populærmusik, været dens avantgarde. Når en sub/modkulturmusik bliver opsuget i massemediet, er det ofte kun de dele, der er bredt acceptable og indeholder kommercielle muligheder, der bliver taget ud af deres sammenhæng og lanceret i en forenklet form. Kulturen tager afstand fra musikken som følge af denne tilpasning til en ensartet forbrugerskare, musikkens tilknytning til kulturen bliver opløst, musikens funktion og betydning ændres – musikken bliver så at sige afvæbnet.

For eksempel konkluderer Björnberg¹⁵ i sin undersøgelse af det svenske melodigrandprix (som han mener er repræsentativ for den brede populærmusik og dermed for det alment accepterede), at der i perioden 1959 til 1983 er sket en ændring fra Tin Pan Alley-stil til en mere rockpræget stil. Ud over at dette skyldes, at publikum har forandret sig, således at det er de unge fra 1950-erne, der nu hører melodigrandprix, tages dette som tegn på, at normerne for det alment acceptable har ændret sig: rocken med dens udtryk af kropslighed og ikke-målrettet, umiddelbar behovstilfredsstillelse var ikke accepteret i 1950-erne, det var derimod Tin Pan Alley, som står for mere 'borgerlige' dyder som romantisk kærlighed. I løbet af 1960- og 70-erne er det kropslige og den umiddelbare behovstilfredsstillelse blevet mere accepteret og normalt. Samtidig betyder det, at rockens stilelementer har mistet en del af sin uacceptable og provokerende betydning som den utilpassede ungdoms musik. Rockens stilelementer betyder nu i højere grad 'ungdommelighed', 'gang i den' – det som livsstilsindustrien satser på i markedsføringen frem for tidligere tiders 'familieværdier'.

Det antyder, at bestemte musikalske stiltræk og elementer ikke entydigt hænger sammen med en bestemt kulturel betydning og funktion – et andet eksempel er jazzen, der i begyndelsen blev anset for en trussel mod den vestlige civilisation og nu er accepteret som 'kunstmusik'-genre (og også har ændret karakter). Forholdet musik/betydning er afhængigt af, hvilke sammenhænge, musikken indgår i, og kan forandre sig over en tidsperiode.

Willis¹⁶ opstiller et homologibegreb som teoretisk udgangspunkt for at undersøge forholdet mellem musikalske elementer og deres betydning i en social gruppe på et givet historisk tidspunkt. Han mener, at man i en sådan undersøgelse må gå videre end en traditionel sociologisk undersøgelse på et kvantitativt niveau ('indexial level'), der nok kan give et fingerpeg om gruppens liv, værdier og forhold til musik, men ikke kan gennemtrænge flertydige symboler og betydninger (dette forhold gælder 'kulturprodukter' ('artefacts') generelt). Man må gå ned på et andet plan, hvor man forsøger at finde strukturelle overensstemmelser, homologier, mellem kulturprodukt og livsstil, værdier, adfærd etc:

»The essential base of a homological cultural relation is that an artefact or object has the ability to reflect, resonate and sum up crucial values, states, and attitudes for the social group involved with it. The artefact or object must consistently serve the group with meanings, atti-

¹⁵ Björnberg 1990.

¹⁶ Se Willis 1974.

tudes and certainties it wants, and it must support and return, and substantiate central life meanings.«¹⁷

Ud over det homologe plan opererer Willis med et tredje plan - det integrerede plan ('integral level'), hvor man prøver at forklare homologiers opståen, udvikling og den dynamiske vekselvirkning over en tidsperiode mellem gruppen og kulturproduktet. Hvis gruppen og kulturproduktet skal have et integreret forhold, forudsættes det, at den kreative base findes i gruppen.

Til brug i en homologiundersøgelse opstiller Willis tre teoretiske positioner, når man skal analysere musikken:

a) Musikkens betydning er udelukkende et socialt fænomen. Musik er et 'ciffer' uden iboende mening og værdi, det er gruppen (for eksempel gennem adfærd eller formulering af en teoretisk overbygning), der tillægger musikken æstetik og værdi. Dette synspunkt betoner, at musik er et samfundsmæssigt fænomen, men det gør også al beskrivelse af musikkens indre strukturer inderligt overflødig, for musik indeholder så ingen kvaliteter i sig selv. Ud fra denne opfattelse bliver det svært at forklare, hvorfor en bestemt musik afspejler bestemte værdier, ud over at forskellige klasser har tilkæmpet sig dele af de musikalske udtryk som bærer af deres værdier og at disse 'tilfældige' historiske forhold er blevet leveret videre gennem traditionen – det kunne lige så godt have været tolvtonemusik som rockmusik, der på et givet historisk tidspunkt afspejlede ungdommens oprør.

b) Musikken er fuldstændig autonom. Musikken følger sine egne indre naturlove og sin egen udvikling, og den bliver skabt af uafhængige enkeltpersoner. Der findes musik med gode værdier og musik med dårlige værdier, og mennesket har og vil udvikle værdier, der svarer til den musik, de omgiver sig med. Man kan umiddelbart beskrive en gruppes kulturelle stade og intelligens ud fra dens musik – for eksempel blev jazzen i begyndelsen af dette århundrede af nogle opfattet som et tegn på den sorte befolkningsgruppes lavere civilisationstrin.¹⁸ I det ekstreme bliver konklusionen, at folk hører den tilsyneladende enkle populærmusik, fordi de er dumme eller fordi de er offer for magthavernes manipulation.

Ud fra position a) må man kritisere denne autonomiæstetik for at være de privilegeredes forsøg på at forsyne den musik, der bærer deres værdier, med en abstrakt overbygning, så den får eviggyldig og sand værdi.

c) Musikken ligger imellem disse to ekstremer. Musik indeholder nogle kvaliteter i sig selv, men kan ikke udtrykke et entydigt og uforanderligt indhold. En bestemt musikform kan afspejle skiftende værdier og betydninger alt efter hvilken gruppe, der bruger den, og under hvilke historiske omstændigheder, det sker, men der er dog visse muligheder og begrænsninger i selve musikkens struktur og karakter, for hvad den kan blive tillagt af betydninger. Dette teoretiske udgangspunkt er det mest anvendelige, når man skal undersøge homologier.

I praksis er der en del problemer forbundet med brug af homologibegrebet. Der er stor chance for, at man drager søgte konklusioner, der passer til det syn, man har på musikken, og som det er svært at argumentere imod. For eksempel mener Shepherd, at der i et bredt historisk perspektiv er homologi mellem middelalderens pentatone modalitet og feudalismen, og mellem den hierarkisk opbyggede funktionstonalitet og indu-

¹⁷ Willis 1974 s. 11.

¹⁸ Jvf. Berger, der indeholder en omtale af jazz-receptionen i første halvdel af dette århundrede.

strikapitalismen. Inden for populærmusikken skulle der være homologi mellem de hovedsageligt afroamerikansk inspirerede populærmusikstilarter, der afviger fra det funktionstonale (modal tonalitet, blues), og det fænomen, at de opstår i marginale sociale grupper.¹⁹ Middleton nævner, at 'kollektive variationsprincipper' (improvisation) er forbundet med 'proletarisk musikpraksis', mens symmetrisk solo-sang er knyttet til 'borgerlig musikkultur'.²⁰

Beskrivelsen af sådanne paralleller er i sig selv ikke nogen forklaring på årsag og virkning og kan give for deterministiske konklusioner om sammenhængen mellem musik og sociale forhold –for eksempel er afvigelsen fra det funktionsharmoniske i afroamerikansk musik ikke determineret af og har ikke determineret, at gruppen er blevet marginaliseret, men baggrunden for den afvigende tonalitet er en oprindelig både afrikansk og europæisk folkelig tradition. At en sådan kulturel egenart er blevet bevaret kan godt skyldes en marginalisering, et ønske om bevare en særegen identitet og/eller en kulturel protest, men det betyder, at elementet modalitet skal ses i relation til snævrere historiske forhold og ikke som en absolut størrelse.

Derfor vil jeg i stedet for at definere absolutte betydninger for bestemte stilelementer forsøge at sætte den subkulturelle musiks stiltræk ind i en historisk ramme og indkredse nogle homologier, som jeg mener eksisterer mellem subkulturernes musik og deres kulturelle protest, og som jeg mener, er relevante for analysen af hip-hop. Jeg vil her antage, at sub/modkulturernes udfordring af den dominerende kulturs naturlighed vil vise sig deres musik som en kritik af visse af strukturerne i den dominerende kulturs musik, især af den brede populærmusik. Jeg formoder også, at subkulturmusikken består af nyskabelser og kreativitet, der skyldes ønsket om at skabe ny musik med et indhold, der profilerer og definerer kulturen, og som massemedieindustrien ikke har lagt en alt for klam hånd på. Således vil en gruppes ønske om at være anderledes og marginal afspejle sig i musikkens strukturer.

I 1950-erne var rockens opståen parallel med ungdommens opståen som social kategori, den var forbundet med de unge, der blev opfattet som utilpassede, og musikken provokerede de ældre generationer på grund af sin karakter af umiddelbar behovstilfredsstillelse, seksualitet, rytmisk pågåendehed, kropslighed og fordi den baserede sig primært på blues og derfor gav associationer til den sorte kultur. Ifølge Middleton²¹ er de afroamerikanske elementers alment udbredte betydning – på grund af associationer til den sorte befolkningsgruppe – 'kropslighed' og 'undertrykkelse/modstand', hvorfor denne musik har kunnet udtrykke en lignende selvopfattelse inden for 1950-ernes hvide unge, der ikke umiddelbart ville tilpasse sig tidligere generationers normer.

Men disse elementers betydning ændredes i løbet af 1960-erne og 1970-erne til i den brede populærmusik at betyde 'nyt forbrug', '1950-erne' og 'ungdommelighed', som Björnbergs ovennævnte undersøgelse af det svenske melodigrandprix antydede. Også rockmusikken ændrede sig, i 1960-erne optog den elementer og normer for komposition fra 'kunst'-musikken, for eksempel klassiske formprincipper, stemmeføring, kontrapunkt (Bach har haft indflydelse på mange rockgrupper) og dyrkelsen af klang. Et klassisk eksempel er The Beatles, der med Lennons rock 'n' roll-baggrund, McCartneys musik-hall- og jazzbaggrund og George Martins klassiske baggrund bevægede sig fra et

¹⁹ Shepherd s. 154ff.

²⁰ Middleton 1985, s. 7

²¹ Middleton 1985, s. 12.

udpræget rhythm 'n' blues-udgangspunkt til en stilpluralisme, hvor de fusionerede elementer fra rock, soul, den klassiske tradition og 'etnisk' musik. I mange engelske retninger ses mangesidede inspirationer, for eksempel i syrerock (Pink Floyd), art-rock²² (David Bowie og Brian Eno) eller symfonisk rock (Yes, Emerson, Lake & Palmer). Også i meget af den brede populærmusik ses en sådan stilistisk bred orientering, mest synlig i et rigt, orkestralt og/eller raffineret klangbillede (som tit opnås ved hjælp af synthesizere) plus de melodiske og harmoniske elementers store betydning og i sangstilen.

At rocken bevæger sig fra et 'primitivt' til et 'organiseret' udtryk afspejler kulturelle normer, der er homolog med med ideen om velfærdssamfundet. At man blander stilelementer fra forskellige kulturer og stilarter, mener Knebler²³ er et udtryk for mellesocial tilegnelse, hvilket vil sige, at én social gruppe tilegner sig kulturelle træk og værdier fra en anden gruppe. Det sker i højere grad i tider med store sociale forandringer og opblødte klasseskel end i tider med stærke, uforanderlige klasseskel. Hvis man kun henvender sig til sin egen snævre samfundsgruppe, er en improvisationspraksis tilstrækkelig, men hvis man har kontakt til eller vil nå flere samfundsgrupper, så smitter det af i kompositionen.

Dele af rocken er altså blevet en musik, som af nogle opfattes som den dominerende kulturs musik, idet den ikke længere er udtryk for distinkte kulturelle identiteter. Udvikling i rockmusikken hen imod 'kunst' er blevet kritiseret for at være uautentisk, for at svigte musikkens uintellektuelle rødder – det kan opfattes som et tegn på arbejderklassens 'borgerliggørelse' og tilegnelse af middelklasseværdier. Sub/modkultureernes musikalske reaktion på dette har været at skabe og forbruge musik på et enkelt, kropsligt, larmende, 'primitivt', uorganiseret, antikompositorisk og for nogle uacceptabelt og meningsløst plan, som for eksempel i punken. Punken er en af de subkulturer, der mest synligt har brugt musik som bærer af den kulturelle protest ved radikalt at stille spørgsmålstejn ved begreber som musikkens orden, grænsen mellem musik og støj i et udtryk, der vrænger af ethvert forsøg på at formulere sig civiliseret og verbalt.

Når subkulturmusikken gør op med den gamle musik og skaber ny musik med nye betydninger, sker det sjældent gennem tonalitet eller harmonik. Sub/modkulturer udtrykker sig i deres reaktion mod den velordnede musik – og det at formulere sig analytisk – i de mindst 'analyserbare' elementer: udtryk og klang. For eksempel vil en musikalsk analyse af dele af heavyrocken sandsynligvis finde en del lighedspunkter i harmonik og i guitarsoloernes opbygning med barokmusikken, men nogle af de vigtigste elementer for musikkens betydning er den pågående klang, rytmen og lydstyrken. Det er for det meste sådanne elementer, der skaber det umiddelbare indtryk af et stykke musik og for en lytter afgør, om det ligger på linje med vedkommendes ideer. Udformningen og valg af en musikstil som bærer af en sub/modkulturel værdi sker vel i høj grad ud fra de mulige oplevelser, der ligger i musikkens karakter og udtryk. Inden for populærmusikken er dette i høj grad afhængig af udøveren, af fortolkeren: man kan se numre, som ellers hører til den brede populærrock, taget op og i fortolkningen fornyet med et subkulturelt udtryk, selv om en analyse af harmoniske og tonale elementer ikke ville afsløre, at nummeret havde fået ny betydning.

²² Jævnfør Frith & Horne.

²³ Knebler s. 201-233

I den sorte kultur i USA har musik altid været brugt til at bære kulturens værdier og udtrykke en kulturel modstand fra de dele af den sorte befolkning, der ikke accepterede tingenes tilstand, det var i slavetiden og lang tid efter en af de eneste måder, hvorpå den sorte kultur kunne profilere sig. Man kan se en homologi mellem hvor socialt accepteret, den sorte kultur er, og dens musik, og også mellem, i hvor høj grad, den sorte kultur selv ønsker at være accepteret, og dens musik. For eksempel har Jazzen en dobbelthed over for at tilegne sig fremmede stiltræk og tilpasse sig 'borgerlige' kunstnormer. Jazzen blev i sine tidlige år kritiseret for at være moralsk skadelig og forkert komponeret musik, dens udøvere for at være inkompetente, utrænede musikere med forkert instrumentteknik og for ikke at leve ikke op til normen for opførsel på en scene. Senere har dele af jazzmusikken ladet sig inspirere af den vestlige musiktradition (Duke Ellingtons kompositioner og suiter, modern og cool jazz' tilpasning og indoptagelse af normer for kunst og koncertformer) og er blevet anerkendt som kunst.

Senere har andre dele af jazzen prøvet at udelukke det hvide publikum, for eksempel bebop, som udviklede en improvisationspraksis og et slang, der i begyndelsen var uforståelig for andre end de indviede. Med free-jazzen i 1960-erne blev den sorte musik mere radikal, aggressiv og igen mindre socialt acceptabel (blandt andet blev der igen stillet spørgsmålstegn ved, om denne musiks udøvere kunne spille) sammenfaldende med de mere aktive borgerrettighedskampe og ghettoopstande. Også inden for den mest populære del af den sorte musik blev den mere bløde Motown-musik afløst af soulen som den mest hørte musik blandt de sorte:

»As the early Civil Rights movement was transformed into the more militant demand for Black Power, the slickness and sophistication of the pop-oriented Motown sound was overpowered by the harder driving, grittier (and angrier) rhythm and blues artists like James Brown, Aretha Franklin and Wilson Pickett. This harsher rhythm and blues sound was consciously understood to signify the growing militance of the Black Community. It mattered little whether or not the music was overtly political.«²⁴

Selv om dette er en påstand, som både er svær at eftervise og tilbagevise, er dette citat et vidnesbyrd om, at de aggressive elementer i soul og denne musikgenres øgede popularitet opfattes som at have en forbindelse med borgerrettighedsbevægelsens øgede militarisme, og at bestemte musikalske stiltræk i bestemte sammenhænge bliver opfattet som formidlende en holdning.²⁵

Med hensyn til hip-hoppen vil jeg antage, at man kan finde et tilsvarende ønske om at kritisere den dominerende kulturs musik og definere sin egen kultur, og at man homologt hertil vil kunne se elementer i hip-hoppen, der afviger eller tager direkte afstand fra den brede populærmusik. Derfor vil jeg undersøge, om der i hip-hoppens kollage-lydbillede tages afstand fra de strukturer og den orden, der er i 'normal' musik, om der skabes et lydbillede, der bærer sorte værdier og kultur. Jeg mener, at hip-hoppens klangbillede er af stor betydning for udtrykket, men da der ikke findes fastlagte metoder til at analysere dette, bliver det en beskrivelse ud fra mit indtryk. Der findes godt nok i rockanalysen begrebet 'sound', men den bruges både til at betegne de klanglige elementer og en oplevelse hos lytteren (en 'grim/fed/fremmedgjort sound'), og

²⁴ Garofalo s. 90

²⁵ Selv om nogle opfatter soul som 'party-musik' (for eksempel Sidran, s. 133) og derfor langt mindre oprørske end den radikale frie jazz, er det her udtrykket i forhold til motown, der er det relevante.

det er derfor en lidt svævende term, der ofte bliver brugt til at betegne alt det, man i øvrigt ikke har ord for. Fraværet af konkrete studier af sound vidner om problemerne i denne term:

»Mangelen på sådanne studier forklares ikke alene af de traditionelle analysemetoders notationscentrering, man også af, at "sound" relaterer til en "syntetisk" helhedsoplevelse, der kan være svær at fange med analytiske, "opdelende" metoder.«²⁶

Teknologiens, studieteknikkens (for eksempel fremhævelse af bestemte frekvensområder i miksningen) og en eventuel anderledes instrumentbehandlings betydning for at skabe et lydbillede, der adskiller sig fra den brede populærmusik, vil også indgå i undersøgelsen af hip-hoppen. Denne undersøgelse vil rette sig mod samplern: om den bruges som våben i musikalsk 'bricolage', ligesom punkerne gjorde det med påklædningen. For hip-hoppen markerer udgivelsen af en plade ikke et endemål, som man passivt skal forbruge, men det er tværtimod et råstof for videre forarbejdelse, som kan udnyttes og manipuleres, hvilket kan være en protest mod musikindustriens holdnings- og livsstilsprodukter, mod den del af de sidste tredive års populærmusik, der ideelt har en passiv forbrugerskare som aftager. Jeg vil undersøge, om den kompositoriske vilje i kollageteknikken retter sig mod at arbejde med citaternes associationsindhold for at udtrykke en sådan kulturel modstand, om det er en kulturel kamp om, hvem de forskellige koder og udtryk tilhører. Her vil jeg antage, at hip-hoppen med samplern tager fra massemediemusikken, skærer stykker af musik ud af deres sammenhæng og placerer dem i nye sammenhænge, hvorved den betydning, som musikindustrien og dermed den dominerende kultur har tillagt musikken, bliver kommenteret, omdefineret og nedbrudt.

Et punkt, hvor jeg formoder, at hip-hoppen adskiller sig fra de engelske subkulturer, er, at den ikke kun stiller spørgsmålstegn ved den dominerende kultur ved at skabe et helt nyt og uforståeligt kulturprodukt, men at den også vil forsvare den sorte kulturs eksistens og tradition over for den brede populærmusiks udligning af alle forskelle ved til en vis grad bevare og videreføre musikalske træk, som udtrykker sort kultur, rødder, identitet og bevidsthed. Derfor vil jeg i min gennemgang af hip-hopmusikken se på dens forhold til den tidligere sorte musik og dens forhold til strukturer, som er centrale i den sorte musiktradition i USA.

Min tese i forlængelse af dette er, at opståen af hip-hoppen som et nyt skud på den sorte kulturs musik ud over at være resultatet af kreative kræfter også er en reaktion på konkrete historiske og sociale forhold i 1970-erne og 1980-erne. Jeg vil her antage, at hip-hoppen er en sub/modkulturel reaktion på indre modsætninger i den sorte befolkningsgruppe.

²⁶ Björnberg s. 34, note 18.

Kapitel II: Tidlig Hip-hop, Rap og Deres Forløbere.

1. Bronx og starten på hip-hop.

Hip-hop og rap opstod som en lokal kultur i de farvede byghettoer i USA omkring 1975. Det vigtigste centrum var bydelen Bronx i New York. Denne bydel var i 1970-erne (og er stadig) forfaldende. Fra at have været en pæn bydel ved opførelsen i 1940-erne, begyndte det at gå hastigt nedad efter slutningen af 1950-erne, hvor byens byplanlæggere førte et net af motorveje gennem og over bydelen. Herefter fortrak de mere velstillede beboere hurtigt til andre bydele, og fattige sorte og indvandrere flyttede ind. I midt-1960-erne var bydelen som andre af USAs sorte ghettoer præget af voldelige opstande, i kølvandet på disse opstande var der en vis optimisme, blandt andet som følge af Black Power-bevægelsens sociale initiativer. Disse initiativer gik dog hurtigt i opløsning, ghettoerne fik et tiltagende narkoproblem og optimismen forsvandt. En af reaktionerne på dette var, at de unge gik ind i gadebander, fra sommeren 68 og seks år frem var bydelen ligesom mange af USAs andre byghettoer præget af kampe mellem forskellige rivaliserende gadebander. Når man går ind i en bande, er det tit, fordi der ikke er de store muligheder for at komme ud af ghettoen og skabe sig en fremtid, så en gadebande er stedet, hvor man får en rolle og en identitet: gadebander har en rangordning indadtil og afprøver grænserne for bandens magt udadtil over for andre bander.²⁷

Bandekrigene begyndte at ebbe ud efter 1974, fordi bandemedlemmerne var blevet ældre og pigerne var trætte af volden. Afrika Bambaataa, som var en af de første hip-hopdiscjockeyer, var på et tidspunkt leder af den største bande, Black Spades. Han forklarer slutningen på bandekrigene således:

»Some gangs got into drugs. Other gangs got wiped out by other gangs. Others got so big that the members didn't want to be involved no more. Girls got tired of it first. They wanted to have children. Plus times was changin'. The seventies was coming more into music and dancing and going to clubs. The lifestyle was changin'.«²⁸

Gadebandekrigene plejede at falde til ro om vinteren for at opstå igen om sommeren, men i sommeren 1976 skete der ingenting, for gadekampene havde fået sig en afløser: graffiti. Graffiti har eksisteret længe, mest kendt er vel nok »Kilroy Was Here,« som man har kunnet finde på toiletter over hele kloden siden anden verdenskrig, og her i Danmark er 'Ørva' vel den mest kendte. I ghettoerne har graffiti været brugt siden 1950-erne for at markere banders territorium, men efter ca. 1969 fik graffiti større betydning. Det fik en kollektiv form i store vægmalerier, som var en del i anti-fattigdomskampagner og udtryk for den sociale bevidsthed og identitet i ghettoerne, mens det for andre blev det en individuel livsstil med et bestemt sæt adfærdsregler og æstetiske standarder. For en graffitimaler er det vigtigt at opnå en høj status, det gøres ved at sprede sit 'tag', som er en navnekode. Et eksempel er 'Taki 183', som var et tag tilhørende en græsk indvandrer, Demetrius, der boede på 183. gade. Hans øgenavn var

²⁷ Ifølge Sidran s. 120 var bandekrigene den overvejende statusgivende aktivitet i 40-erne, men blev derefter afløst af heroinbrug som den primære statusgivende aktivitet.

²⁸ Hager s. 10.

Taki, så han begyndte at skrive 'Taki 183' over alt i New York. Det gav høj status at sprede sit tag ud over så stor en del af byen som muligt og på de bedste steder, det vil sige de mest synlige og farlige steder. Det gjaldt også om at stjæle spraymaling og andre remedier på den frækkeste måde og at overmale undergrundstoget – hvis man opnåede at overmale en hel vogn, når den stod i remisen om natten, har man begået en 'Whole car', hvilket gav den højeste status.²⁹

Graffitiens kollektive og individuelle form kan også ses som en modstand mod ghettoens livsbetingelser og den måde, de magtfulde i samfundet manifesterer sig på:

»Graffiti is not a particular durable form of expression . . . It is different for the rich and powerful who express their territorial claims and social identities in more durable forms. A gang can paint its name on the walls of its turf, but that is nothing compared to a corporation that stamps its emblem on its buildings or a rich man's club that embodies in stone its claim to power and importance.«³⁰

At dekorere eller ødelægge de fysiske rammer for ens tilværelse via graffiti er udtryk for, at man ønsker større indflydelse på disse rammer og således et kulturelt udtryk for, at man føler sig i en underordnet situation.

Graffiti var en af de første afløsere for bandekrigene, som videreførte bandernes ritualer som konkurrence, status i kvarteret og spænding, andre afløsere var breakdance og mobile diskoteker: hip-hop.

2. Den tidlige hip-hop og rap.

Musik og dans var, som nævnt i citatet med Afrika Bambaataa s. 13, også en af de ting, som folk vendte sig imod i ghettoerne, da bandekrigene ebbede ud. I midt 1970-erne var diskomusikken og dermed også diskotekslivet og diskodansen den højeste mode. For de sorte fra ghettoen uden de store penge og det rigtige, dyre tøj var der ikke mulighed for at komme ind på de større og berømte diskoteker (fx. Studio 54), i stedet holdt man indendørs 'house parties' eller flyttede stereoanlægget ud på gaden og holdt 'block parties'. Selv om disse gadediskoteker udsprang af diskokulturen, var de således også en reaktion på diskoen, og musikken begyndte også hurtigt at adskille sig fra diskoen.

Der er væsentlige forskelle mellem at være discjockey i et fashionabelt diskotek og på gaden i Bronx, både i discjockeyernes betingelser og den musik, der kommer ud af det. Discjockeyer har som regel to grammofoner, så man kan skifte mellem plader uden ophold og dermed skabe ét langt uafbrudt forløb. På diskoteker mikser discjockeyen blidt fra det ene nummer til det andet og skaber dermed en uafbrudt strøm af musik. Resultatet er en lyd- og dansekulisse, der passer godt til den funktion, musikken har på et diskotek, hvor man kommer for at være i en ramme, der sætter sig ud over det hverdagsagtige.

Anderledes forholder det sig i et gadediskotek. Discjockeyen Kool Herc (Clive Campbell) udviklede teknikken med at udvælge pladernes breaks og kun mikse mellem dem, og han spillede plader efter hinanden, der gav krasse og pludselige skift i musikens karakter. Denne musik fik navnet *break beats* og senere *hip-hop*. Denne måde at

²⁹ Hager s. 59. Filmen 'Street Beat' beskriver (i en temmelig romantiseret form) nogle af normerne for graffiti (og break dancen).

³⁰ Herbert Kohl, citeret efter Toop s. 141-2.

mikse plader på passer bedre til ghettoens hårde realiteter, det er lidt svært på gaden i en ghetto at skabe den illusion, som man forsøger på at skabe i et diskotek.

En primær faktor for hip-hopmusikkens karakter er dog det præg og den funktion, som dansen har i ghettoen. I diskoteker er musikken tit en ramme for en dans, hvor pigerne danser sammen, indtil drengene byder op, hvorefter man danser pardans. Her har dansen funktion af at være et kontaktmiddel, primært de to køn imellem. I modsætning hertil er dansen ved gadediskotekerne præget af konkurrence mellem dansegrupper, *crews*, som opstod som en forlængelse af gadebanderne. I stedet for at slås med de andre bander gik man over til at tilbringe det meste af ugen med at øve nye dansetrin og -triks for at kunne overgå andre dansegrupper ved festerne fredag og lørdag aften. Til disse fester konkurrerede man oftest på den måde, at en fra hver gruppe skiftedes til at gå ind i midten af en cirkel, der var dannet af de konkurrerende *crews*, og danse i breakene – heraf navnet *breakdance*:

»It wasn't long before the dancers at the Hevalo [de fester, hvor Kool Herc spillede] were known as »break« dancers. Rather than doing the Hustle or other disco steps, wich required a male and female partner, breakdancers performed solo. The dance was usually a competition between males to establish who had the suavest, most graceful moves.«³¹

Det gælder i breakdance ikke kun om at have de mest elegante bevægelser, det er i høj grad en akrobatisk dans, hvor man blander dansetrin med kraftspring, hovedspin, rygspin, armgang mm.³² Det blev discjockeyernes opgave at forsyne de dansende med passende breaks, så man kunne vise de bedste dansetriks, det gik ikke at spille ét langt forløb af musik uden passende brud til danserne.

Til breakdance hører også en mere eller mindre fast påklædning bestående af kondisko, joggingtøj (så man har bevægelsesfrihed til dansen), hvide strømper (så andre kunne se ens fodbevægelser i mørket) og en kasket – en påklædning, som også står i kontrast til diskokulturens glim derpåklædning. I det følgende vil jeg omtale nogle kendetegn og teknikker ved de tidlige hip-hopdiscjockeyers måde at spille plader til disse breakdanceparties på, som blandt andet er opstået af nødvendigheden af at kunne tilpasse musikken i større stil til forholdende end bare at spille den ene færdige plade efter den anden. Man skal nemlig spille plader, så danserne får chancen for at vise, hvad de kan, og man skal kontrastere de spillede plader, så der både bliver stille passager og hektiske passager, alt efter, hvilken stemning, der er blandt publikum. Den forkerte plade på det forkerte tidspunkt kan skabe en dårlig stemning og måske slagsmål, for selv om meget af bandekrigene var kanaliseret over i graffiti og breakdance, kunne der sagtens opstå voldelige konfrontationer mellem dansere og tilhængere fra forskellige grupper.

Når man spiller et forløb, hvor man blander forskellige plader eller udpluk derfra, laver man et *miks*. Foruden to grammofoner skal man også bruge en mikser med en omskifterknap til at skifte mellem de to grammofoner. Mikseren bruges også til at styre en mikrofon.

³¹ Hager s. 33.

³² Ifølge Torp er denne dans helt parallel med duel-dansen Capoeira fra Bahia (Brasilien), som har direkte afrikanske rødder.

Når man laver et miks med små breaks eller andre udpluk fra forskellige plader, kræver det, at man er temmelig hurtig og sikker på hænderne. For at få to udpluk fra forskellige plader til at passe sammen, så man kan spille dem i forlængelse af hinanden uden at falde ud af rytmen, skal man ramme det helt rigtige sted i den rigtige rille at starte fra. Når man har fundet det rigtige sted, skal man holde på pladen, indtil det er dennes tur, og så sætte den i gang, mens man på mikseren skifter mellem grammofonerne. Grammofonen skal være i stand til at få pladen op i tempo meget kort tid, efter at man har sluppet den.³³ Man skal også justere grammofonernes hastighed, for at forskellige numre får samme tempo. Når man har justeret tempoet til at være ens, kan man ikke samtidig justere hastigheden til at ramme samme toneart eller få brudstykkerne til at stemme, så her må man prioritere. Der er selvfølgelig en vis margen for, hvor ens de to pladers tempo behøver at være, så man kan til godt justere hastigheden for at tage hensyn til intonation, men ikke toneart. Man prioriterer således rytmen og dansevenligheden frem for de harmoniske sammenhænge, hvilket kan give nogle helt uventede toneartsskift mellem de forskellige brudstykker, et forhold, man også hører i den senere hip-hop.

Når man i et miks gentager samme brudstykke fra samme plade flere gange efter hinanden, hedder det *backspinning* eller *cutback*. Det gøres ved at have to eksemplarer af den samme plade, et på hver af de to pladetallerkener. Man sætter den ene plade i gang og lader den anden overtage med samme brudstykke, når den første er færdig. Imens den anden spiller, drejer man så den første plade tilbage til udgangspunktet og lader den overtage osv. Ideen i dette er, at man kan forlænge særligt gode og danseegnede passager og breaks efter behag, desuden kan musikken tilpasses i længden efter en rapper, som så har frihed til at fremsige sin tekst uden at skulle indordne sig musik af en bestemt længde eller form. Backspinning er baggrunden for nutidens sampler-hip-hop, hvor man bruger sampleren til at køre et udpluk i ring.

De breaks og udpluk, som var velegnede til brug ved gadediskoteket og breakdance, og som de derfor miksede, hentede discjockeyerne i udstrakt grad fra funk- og soulplader, for eksempel fra plader med James Brown og Sly & The Family Stone. Disse stilarter har en hårdere og mere pågående karakter end disko og derfor mere passende til omstændighederne, ud over, at tilbagevendende til disse før-diskostilarter skyldes en anti-diskobølge:

»The Bronx wasn't really into radio music no more. It was an anti-disco movement. Like you had a lot of new wavers and other people coming out and saying, 'Disco sucks'. Well, the same thing with hip-hop, 'cos they was against the disco that was being played on the radio. Everybody wanted the funky style that Kool Herc was playing.«³⁴

Ud over udpluk fra den sorte musikkultur anvendte hip-hopdiscjockeyerne også breaks fra andre musiktraditioner, som de dansende ellers ikke kunne drømme om at lægge øre til, ofte var det udpluk fra heavy-rock, som har en tradition for lange, vilde trommesoloer eller bastante fire takters trommeintroer. Afrika Bambaataa brugte udpluk fra den hvide rock, men dog numre inden for rhythm 'n' blues-påvirkede stilarter: 'Honky Tonk Women' med Rolling Stones, 'Inside Looking Out' med Grand Funk

³³ Man har en filtskive (eller et stykke pap) mellem plade og pladetallerken, så pladetallerkenen kan køre rundt, mens man holder på pladen. De allerfleste discjockeyer bruger grammofonen Technics SL 1210 af mange årsager – se beskrivelsen af praksis i Klub 47 i Kapitel 4.

³⁴ Afrika Bambaataa i Toop, s. 65.

Railroad og 'Sergeant Pepper's Lonely Hearts Club Band' med The Beatles. De udpluk, han spillede, var stykker med kun bas/trommer eller guitarriff. Det var altså stadig udpluk, der havde en hård karakter og derfor var et modstykke til diskoen. Der var dog også mange discjockeyer, der også brugte diskonumre.

En anden musik, som var meget brugt, var salsaen, fordi den indeholder udstrakte bongo- og timbalesbreaks og -soloer, som var velegnede for breakdanserne.

Miks og backspin er de teknikker, der holder en fast puls gående, ud over dette kan discjockeyerne benytte sig af *cut* og *scratch* for tilføje yderligere lag til musikken.

Cut går i lighed med backspinning ud på at spille det samme udpluk af en plade gentagne gange efter hinanden, men det gøres med én plade på én grammofon, og udplukket er meget lille. Man spiller fx. en ottendedel af et blæserriff eller et ord, drejer pladen tilbage til udgangspunktet og spiller den lille bid igen. Det kan gentages hurtigt efter hinanden og give en effekt, som om pladen stammer eller har et hak, det kan spilles oven på afspilningen af en anden plade, og det kan *punche* den anden plade, det vil sige, at man på mikseren skærer afspilningen af den anden plade væk, mens man cutter en bid ind. Et cut brugt på denne måde har den samme rolle, som når en blæsergruppe inden for soul/funkmusikken har en enkeltstående staccatoindsats. Endelig kan cut også udgøre et selvstændigt break eller en hel solo. Cut kræver også et godt øjemål, for man skal finde det helt rigtige sted at starte fra for ikke at tabe tempoet. Især hvis man skifter hurtigt mellem at cutte fra forskellige plader, er det krævende, for rillerne på en plade ligner for det meste hinanden. Nogle discjockeyer læser pladen som et ur efter etiketten, andre sætter små mærkater på for at finde det rigtige sted at starte fra.

Scratch er den lyd, der fremkommer, når man med hånden bevæger en plade frem og tilbage under pick-upen.³⁵ Denne lyd kan lyde lidt, som når man ridser en plade, deraf navnet – denne lyd er efterhånden blevet hip-hoppens varemærke. Scratchlyden var egentlig den lyd, discjockeyerne hørte i deres hovedtelefon, når de drejede en plade frem og tilbage under pick-upen for at finde det helt rigtige sted at starte fra, når de miksede. Discjockeyerne fandt på at spille denne lyd med, når de skiftede over til en anden grammofon for at starte et nyt udpluk, blandt andet fordi det kan give en bedre overgang mellem pladerne, man kan stå og scratche, indtil man har fundet det helt rigtige sted. Man kan også scratche sideløbende med den anden plade, man kan udvælge for eksempel et lilletrommeslag, en blæserindsats. Den lyd, der kommer ud af det kan yderligere varieres ved at scratche hurtigere eller langsommere, man kan antyde toner ved at føre den samme lyd hen under pick-upen med forskellig hastighed. Formålet med denne form for scratch er at tilføje yderligere rytmiske mønstre til de afspillede plader, det vil sige, at man bruger pladespilleren som et rytmeinstrument.

Overgangen mellem cut og scratch kan være lidt flydende, idet man kan tage den samme lille bid og skiftevis cutte eller scratche den. Når man med hånden fører pladen frem og tilbage i hurtigt tempo, så der kommer en ridse-lyd, er det et scratch, men hvis den lille bid får lov til at køre med normalt tempo, så man når at opfatte, hvad det er, er det et cut. Både cut og scratch kan udføres på det brudstykke, man skal til at mikse

³⁵ Scratchteknikken blev jvf. Hager s. 38 opfundet af en discjockey ved navn Grand Wizard Theodore (Theodore Livingstone) og videreudviklet af blandt andre Grandmaster Flash (Joseph Sadler) i Bronx i 1978.

eller backspinne. Man kan på mikseren tænde og slukke for den pågældende grammofoon, så det afspillede bliver hakket op.³⁶

Disse teknikker for at bruge plader i en kollage retter sig primært mod det rytmiske og kan give bitonale sammenstillinger af udpluk, hvilket også ses i den nyere sampler-hip-hop.

En sidste måde, hvorpå hip-hopdiscjockeyerne formede musikken på det rytmiske felt var brugen af trommemaskiner. Trommemaskiner kan forholdsvis let anvendes af discjockeyer, der ved noget om rytmer, de kan programmeres til længere forløb med indlagte breaks, de kan programmeres til at spille præcise og kontante rytmer – forhold, der gør trommemaskinen velegnet til breakdance. Trommemaskinen kan tage sig af grundrytmen og pulsen, så man har hænderne fri til at scratche og cutte. Brugen af trommemaskiner har også økonomiske årsager: da det ikke var realistisk for discjockeyerne at arbejde sammen med 'rigtige' musikere, brugte de i stedet de forhåndenværende midler.

Disse teknikker er blevet udviklet for at tilpasse musikken til hip-hopkulturen, til ønsket om at få en dansemusik, der var original og passede til kulturen, blandt andet skulle den passe til kulturens konkurrenceelementer.

At være hip-hopdiscjockey handlede også om konkurrence og status i kvarteret på samme måde som inden for graffiti: en måde at befæste sin situation på for en opkommende discjockey var at konkurrere mod de mere kendte discjockeyer – altså battle mellem discjockeyer. Ved en sådan konkurrence stillede de to discjockeyer deres anlæg op i hver ende af en park (parker i Bronx er som regel et stykke asfalt med et par bænke og basketballkurve), og så gjaldt det om at samle flest dansende, hvilket tit var et spørgsmål om hvem, der havde det kraftigste lydanlæg. Dette er helt parallelt til swingtidens big-band-battles, hvor orkestrene spillede på skift og konkurrerede om de fleste dansende og det største bifald; ligeledes var der i doo-wop-gruppernes storhedstid i 1950-erne et lignende fænomen. Nogle hip-hopdiscjockeyer gjorde meget ud af at finde sjældne numre, som kunne overraske publikum, og gjorde meget for at holde disse numres oprindelse hemmelig for andre discjockeyer. De bevogtede deres pladesamling nøje, Afrika Bambaataa lagde sine plader i badekarret for at få etiketterne af, så ingen kunne se, hvilke plader han brugte. I udførelsen af musikken var der også elementer af sport og konkurrence: det gjaldt om at scratche hurtigst, og nogle DJs udviklede akrobatiske tricks, når de optrådte, for eksempel at scratche med fødderne, næsen, med ryggen til, stående på hovedet etc.

2.1. Et eksempel.

Dette eksempel med Grandmaster Flash og det følgende med Sugarhill Gang er hentet fra plader og er således ikke optagelser lavet i marken i den oprindelige hip-hopkultur i Bronx, men jeg mener, at numrene indeholder væsentlige elementer, der ligger tæt op af praksis i den oprindelige kultur, og de er lavet af folk fra den oprindelige kultur (Grandmaster Flash) eller med tæt forbindelse med den (Sugarhill Gang).

Båndeksempel 1: Grandmaster Flash: 'Adventures on the Wheels of Steel', 1981.³⁷

Dette nummer indeholder eksempler på ovennævnte discjockeyteknikker. Nummeret ligger sandsynligvis tæt på, hvad man har kunnet høre på gaden eller til et house-

³⁶ Også i andre stilarter har denne effekt sneget sig ind, fx. i Princes nummer 'Thieves In The Temple' (1990), hvor en passage er skåret op på samme hakkende måde som i et cut.

³⁷ Oprindeligt en single; udgivet på 'Greatest Messages' og på Rap Attack I som 'The Party Mix'.

party i den oprindelige hip-hopkultur. Ganske vist tror jeg ikke, nummeret er optaget 'live' i studiet,³⁸ det er mere sandsynligt indspillet fra grammofonerne i flere omgange ved hjælp af flersporsteknikken, men det indeholder ikke flere lag og skift, end man kan nå at lave med to grammofoner i 'real-time'. Visse af overgangene mellem brudstykkerne er en smule upræcise, de snubler en smule, hvilket er med til at give nummeret en upoleret lyd. I dag kan man bruge en sampler til at mikse de brudstykker, der skal mikses eller backspinnes til en grundpuls, hvis man vil have dem helt præcise.

I nummeret bliver der brugt følgende brudstykker, her opregnet i den rækkefølge de bliver introduceret i nummeret:

1) En introduktion fra et mig ukendt nummer: »You say one for the trebble, two for the time, come on girls, let's rock that« (henvisning til første linje af rocknummeret 'Blue Suede Shoes', Carl Perkins 1956).

2) Brudstykket »Flash is fast« fra 'Rapture' med rapperen Blondie.

3) Diskohittet 'Good Times' (1979) med gruppen Chic.

4) Introen (trommer plus bongo) fra 'Apache' med gruppen The Incredible Bongo Band, et Jamaicansk orkester.

5) 'Another One Bites the Dust' (1980) med den engelske rockgruppe Queen. Nummeret er bygget over Chics 'Good Times'.

6) Brudstykket »Grandmaster cut faster,« fra 'Freedom' med Grandmaster Flash and The Furious Five.

7) Passage fra Grandmaster Flash and The Furious Five: 'Birthday Party'³⁹, hvor Furious Five siger »Flash, Flash, one time, ...two times,« etc.

8) Brudstykke, hvor Grandmaster Flash og medlemmerne i The Furious Five og deres stjernetegn mm. bliver nævnt, fra samme nummer som 6).

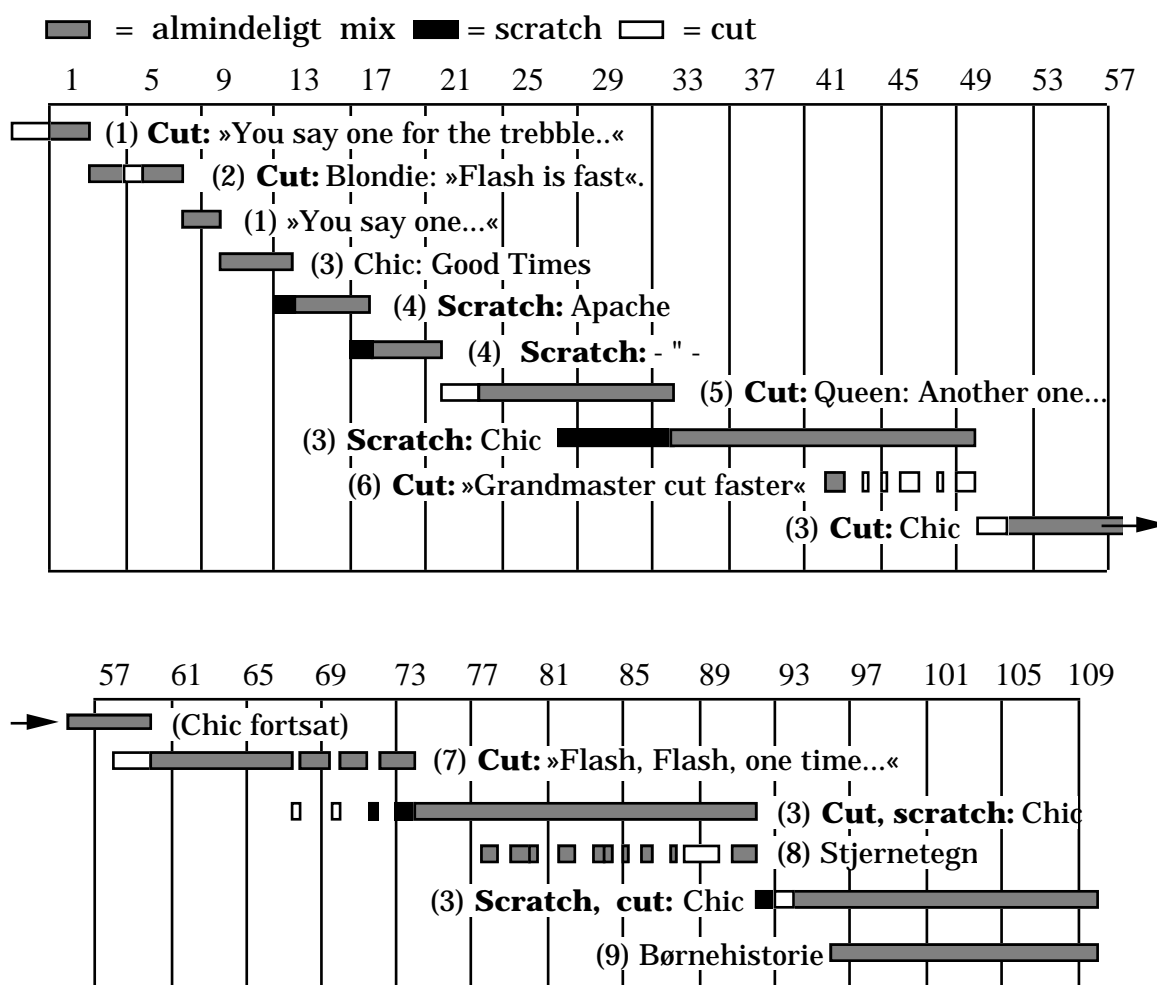
9) Brudstykke (måske fra en film), hvor en mand fortæller to børn en historie.

Brudstykkerne 1, 2, 6, 7 og 8 er fra plader udsendt på pladeselskabet Sugarhill omkring 1979-81.

Følgende skema viser nummerets forløb med angivelse af, hvilken discjockeyteknik der bliver brugt (angivet med **fed** skrift). Tallene på den vandrette akse er takttallet. Nummeret i parentes ved de enkelte indslag refererer til ovenstående liste.

³⁸ Det vil sige optaget på én gang i studiet uden overdubs.

³⁹ Udgivet på Rap Attack II som Grandmaster Flash: 'Party Mix Part 11'.



Som man kan se, bliver der ikke på noget tidspunkt afspillet mere end to udpluk af gangen.

Nummeret er præget af firetakters perioder, som til dels er en følge af de afspillede numre. En undtagelse er indsatsen takt 3, hvor brudstykket er på fem takter, dikteret af, at Flash laver et cut, hvor han gentager frasen »Flash is fast« i en ekstra takt, hvilket han kan tillade sig, idet han ikke behøver at rette sig efter medspillere.

Et eksempel på backspin finder man i takt 13 og 17, hvor det er samme brudstykke fra nummeret 'Apache', der bliver spillet to gange efter hinanden – idet han ikke spiller udplukket tre gange efter hinanden, skal han ikke dreje den første plade tilbage til udgangspunktet, så det er på sin vis ikke et backspin, men det illustrerer backspinnets princip med at forlænge en udvalgt passage efter behov ved at gentage den fra to plader. Dette nummer bliver for øvrigt den dag i dag brugt i Klub 47 på Amager, når man vil lave et 'klassisk' hip-hopbackspin.

Man kan se, hvordan Flash varierer cut- og scratch-teknikken. Han bruger cut og scratch i begyndelsen af et nummer (introen og takt 13), hvor det scratched nummer bagefter får lov til at spille videre, han bruger cut midt i et nummer (takt 5, hvor han cutter »Flash is fast, Flash is fast« op for at vise, hvor hurtig, han er), og han bruger cut sideløbende med et nummer (takt 42-50 (»Grandmaster cut/cut/cut faster«)). I takt 67 bruger han en plade til at punche den anden plade ud på udvalgte slag, han går fra at cutte den til at scratche den (takt 72-3). I takt 92 går han omvendt fra scratch til cut. Cut og scratch har ofte sammen rytmiske funktion som trommeoplæg eller blæserindsatser, de pointerer bestemte slag og forstærker den rytmiske intensitet i slutningen af firetaktersperioder som oplæg til den næste periode.

En bitonal effekt opstår i takt 77, hvor 'Good Times', der er i E dorisk (se nedskriften s. 36) bliver mikset med et blæserriff fra 'Freedom', der lyder således:



Dette riff antyder en b-toneart, så de to samtidigt afspilte musikstykker er i hvert fald tre fortegn fra hinanden. Her har vi altså et eksempel på, at der ikke umiddelbart tages hensyn til tonalitet i miksning af plader, og jeg tror ikke, denne bitonalitet er tilfældig, den bliver brugt som en effekt til at vække lytterens opmærksomhed.

Hen imod slutningen fortæller en mand to børn en historie, som får et ironisk skær i sammenhængen med den øvrige musik, og her fornemmes ideen om at bruge kollageprincippet til modstille brudstykker og lade dem kommentere hinanden og dermed give en del af nummerets indhold, men i øvrigt mener jeg ikke, at der er noget bestemt indhold, der prøver at blive kommunikeret igennem. Nummeret er primært en opvisning i, hvor hurtig Grandmaster Flash er på et par pladespillere, og de fleste udvalg er faktisk fra diskonumre eller fra tidligere udgivelser på pladeselskabet Sugarhill, der allesammen er 'party'-numre. Der er således ikke i kollagen intentioner om at formidle et kulturelt indhold, der knytter an til ghettoen, hvilket sandsynligvis er en følge af pladeselskabets udgivelsespolitik.

Hip-hop flyttede efterhånden fra gaden ind i klubber under mere etablerede former, hvor man skulle betale entré, og de mest kendte discjockeyer kunne efterhånden trække publikum til at fylde hele koncertsale. Dog gled discjockeyerne efterhånden i baggrunden i hip-hopkulturen, deres plads som kulturelle helte blev overtaget af rapperne.

2.2. Rap.

En discjockey har foruden sine to grammofoner også en mikrofon til rådighed. Den bruges i diskoteker til at snakke i hen over overgangen mellem numrene, til at præsentere numrene med og til at komme med danseopfordringer som 'Rock the house', 'shake it' (og på dansk: 'så rykker vi!'). Sådan brugte hip-hopdiscjockeyerne også mikrofonen i begyndelsen, men efterhånden allierede discjockeyerne sig med en person, der stod for at snakke i mikrofonen – en MC'er – Microphone Controller. I begyndelsen var hans eller hendes (det var stort set udelukkende mænd) rolle lidt den samme som en cheerleaders for et fodboldhold: MC-eren skulle snakke om, hvor god discjockeyen var, og sørge for, at der kom ordentlig gang i dansen, så der ikke opstod vold blandt publikum. Det blev gjort i en rytmisk vokal stil mellem sang og tale og i rim i rim i stil med:

»Throw your hands in the air
Wawe'em like you just don't care.«⁴⁰

Hurtigt begyndte MC-erne at udvikle mere færdige rutiner, hvor de selv skrev nye vers og indarbejdede deres optræden i discjockeyens miks. Også rap, som MC-ing kom til at hedde, var kraftigt præget af konkurrencemomentet: de fleste tidlige rappers snak var rent pral, der handlede om, hvor god discjockeyen og MC-eren selv var, hvor mange penge, de tjente, hvor mange kvinder, der faldt for dem – alt dette her er meget mandspræget. Følgende eksempel er med rapperen Melle Mel, frontfigur i rapgruppen The Furious Five, som på det tidspunkt var tilknyttet Grandmaster Flash:

⁴⁰ New Birth: Live Connection '82 (Disco Wax Records), discjockey Grand Wizard Theodore. Citeret efter Toop s. 67.

»To the hip-hop, hip-hop, don't stop
Don't stop that body rock.
Just get with the beat, get ready to clap
'Cause Melle Mel is starting to rap.
Ever since the time of the very first party
I felt I could make myself some money.
It was up my heart from the very start
I could super sell, at the top of the charts.
Rappin' on the mike, makin' cold cold cash
With a jock spinnin' for me called deejay Flash.«⁴¹

Størstedelen af raplyrikken har denne kupletform, det vil sige parvis rimede verselinjer.

Nogle af gadebandernes principper er videreført i rappen i det fænomen, der hedder battle, som er en verbal dyst mellem som regel to rappere, der forsøger at rakke hinanden ned – 'disse' – i improviserede rim. Det er publikum der afgør, hvem der vinder, hvilket ud over rimenes kvalitet også er afhængigt af, hvor mange af sine venner – 'homeboys' – den enkelte rapper har blandt publikum. Bag en sådan sangdyst kan der godt ligge reelle konflikter, som altså kanaliseres over i denne mere fredelige form, mens det andre gange kan være mere venskabeligt.

Stadigvæk går en stor del af rapteksterne ud på at gøre grin med andre rappere med navns nævnelse, og det sker ikke kun i sangteksterne, men også i udtalelser til medierne og på pladecovere, et eksempel er Kool Moe Dees plade 'How Ya Like Me Now?', hvor Kool Moe Dee gør grin med L.L. Cool J.s ved at køre hans hat over med en bil. Denne façon virker umiddelbart meget fjendtlig, men det er en stil, som har en lang tradition i den sorte storbyghettokultur, hvor det giver status at være god til at føre sig frem verbalt – se senere i dette kapitel om rappens rødder.

2.3. Eksempler.

Båndeksempel 2: Sugarhill Gang: 'Rapper's Delight', 1979.⁴²

Som eksempel på rap har jeg valgt uddrag fra nummeret 'Rapper's Delight' med Sugarhill Gang. Pladen udkom på det uafhængige pladeselskab Sugarhill, som i et par år omkring 1980 spillede en central rolle inden for rap-genren. Sugarhill Gang var en gruppe, der blev konstrueret af pladeselskabets direktør, Sylvia Robertson, som havde nogle børn, der var vilde med rap. Hun fik den idé, at der her lå nogle kommercielle muligheder, og samlede tre rappere, som ikke kendte ikke hinanden på forhånd. Den ene, Hank, mødte hun på en pizzabar, hvor han stod og rappede, mens han arbejdede, den anden, Wonder Mike, var en af hendes børns venner, den tredje, Master Gee, henvendte sig selv til Sylvia Robertson.⁴³ Selv om gruppen var en konstruktion og rapperne kom fra New Jersey, havde de tilknytning til det miljø, hvor rappen kom fra, så jeg går ud fra, at stilen på nummeret ligger tæt op ad den oprindelige. Teksten til 'Rapper's Delight' er sat sammen af dele, som er skrevet af forskellige folk, ifølge Hager⁴⁴ er discjockeyen Casanova, som var virksom i Bronx i 1970-erne, ukrediteret ophavsmand til store dele af lyrikken til nummeret. Musikken til nummeret omtaler jeg i næste kapitel.

⁴¹ Fra Super Rappin' No. 2. Jock, deejay: discjockey.

⁴² Oprindeligt udsendt på Sugarhill, genudgivet på Rap Attack I.

⁴³ Jævnfør Toop s. 78-81.

⁴⁴ Hager s. 50f.

De tre rappere skiftes til at fremføre versene, som er rimede kupletter. Den første ved mikrofonen er Wonder Mike:

Now what you hear is not a test, I'm rap-in' to the beat And
me, the groove and my friends are gon-na try to moove your feet You see,
I am Wond- der Mike, and I like to say hel- lo A- to the
black, to the white, the red, and the brown, the purp- le and yel- low

I forhold til almindelig tale er rappen her karakteriseret ved en mere fast tonehøjde og rytme, de fleste stavelser bliver afviklet over 16.-delsnoder i nogenlunde ensartede fraser med udbredt brug af synkoper, rappens rolle er altså i udstrakt grad at være en rytmisk modstemme til akkompagnementet og dermed en del af rytmen. I forhold til senere rapnumre er rappen her faktisk lidt tung og ensformigt udført.

Teksten er typisk for en introduktion til et rapnummer: rapperen præsenterer sig selv ('namecheck'), siger goddag til publikum og fortæller om sine hensigter (i dette tilfælde at få folk til at danse) – vi bliver inviteret indenfor til fest, rapperen henvender sig til de tilstedeværende og sætter samtidig sig selv i centrum. Wonder Mike fortsætter:

»But first I gotta bang bang, the boogie to the boogie,
Say up jumped the boogie to the bang bang moogie
Let's rock, you don't stop
Rock the riddle that will make your body rock
For so far you've heard my voice, but I brought two friends along
And next on the mike is my man Hank, come on, Hank, sing that song.«

De to første linjer lyder, som om de stammer fra et vrøvlevers, og er et eksempel på den udbredte brug af bogstavrim, der er inden for rappen. Bogstavrim har primært en rytmisk funktion, man vælger ord, der begynder med konsonanter, som har gode rytmiske muligheder. Verset slutter af med en introduktion til den næste rapper, Hank, der fortsætter:

»Check i out, I'm the C-A-S-AN, the O-V-A⁴⁵ and the rest is F-L-Y
You see, I go by the code of the doc of the mix, and these reasons I'll tell
you why.
You see, I'm six foot one and I'm tons of fun and I dress to a D
You see, I got more clothes than Muhammed Ali and I dress so viciously.
I got bodyguard, I got two big cars that definitely ain't the wack
I got a Lincoln Continental and a sunroof Cadillac
So after school I take a dip in the pool wich is really on the wall
I got a color TV so I can see the Knicks play basketball

⁴⁵ Tilsammen bliver disse bogstaver til Casanova, navnet på den discjockey, som er ophavsmand til en del af lyrikken til 'Rapper's Delight' og altså sandsynligvis de følgende linjer.

Hear me talking 'bout check book, credit cards, more money a-than a
 sucker could ever spend
 But I wouldn't give a sucker or a bum from the Rucker not a dime before
 I made it again.«

Dette er et eksempel nogle af de felter, der tit bliver pralet af i stor stil inden for rap: penge og materielle goder. Hank arbejdede som sagt på det tidspunkt i en pizza-bar, så ovenstående er temmelig overdrevet, det kan virke ironisk på baggrund af, at folk i ghettoen må nøjes med at være tilskuere til forbrugssamfundet. Jeg mener dog ikke, at der i dette er tale om en social protest, det er mere udtryk for en almindelig drøm i ghettoen: drømmen om at komme ud og skabe sig en fremtid, og så er det et oplagt felt at komme ind på inden for den pralende stil.

Efter at Master G har haft lejlighed til at komme med sit 'namecheck' og prale om sine evner, berømmelse mm., fortsætter Wonder Mike:

»Skiddlee beebop a we rock a scoobie doo, guess what, America, we love
 you
 'Cause ya rocked and a rolled with a-so much soul, you could rock till
 you're a hundred and one years old
 I don't mean to brag, I don't mean to boast, but we like hot butter on our
 breakfast toast.«

Første linje er igen et eksempel på brug af bogstavrim og vrøvleord, som her er inspireret af scatsang. Resten af verset er et eksempel på, at der ikke behøver at være det store indhold i teksten: verset giver mindelser om fodboldfællessange, hvor det drejer sig om at skråle med på noget, der driller andre lande (»Vi er røde, vi er hvide...«).

Dette nummer var det første stort rap-hit og har en stor del af skylden for, at rap fik mediernes opmærksomhed, det var efter dette nummer, at MC-ere i offentligheden fik navnet rappere.⁴⁶

At det vokale i hip-hop er rap og ikke sang har flere årsager. I begyndelsen var rap spontant, det var ikke noget, der var aftalt med rapperen og discjockeyen, derfor kunne rapperen ikke vide hvilke numre, discjockeyen ville spille og i hvilken toneart, og når man i rapper, skal man for det meste kun tage hensyn til rytmen og tempoet.

Rap er mere passende vokal form end sang i den situation, den tidlige hip-hop udfoldede sig i. Den aggressive form og det pralende indhold ligger tæt op af en sproglig praksis i ghettoerne, som just ikke opfordrer til skønsang. Rap bringer hele den sorte gadekultur op i en grad, som sang ikke har gjort og heller ikke ville kunne gøre. Selv om pral ikke kan betegnes som realistisk, er den dog forbundet med livet i ghettoen, med hverdags sproget, som jeg senere vil komme ind på i forbindelse rappens forhistorie.

I rap er der mere tekst, der skal afvikles end i sangnumre inden for størstedelen af den øvrige populærmusik, det er en mere fortællende stil, hvilket rap er mere velegnet til end sang (ligesom forholdet mellem recitativ og arie i opera – uden sammenligning i øvrigt). Jo mere løsrevet, rappen er fra musikken, jo tydeligere står den frem for publikum, og jo tydeligere kan man fortælle en historie. I rap skal den udøvende ikke videregive sine følelser eller forløse publikums følelser, som det er tilfældet inden for den

⁴⁶ Ordet rap betyder i amerikansk slang snak, det kan også betyde at beskyldte, anklage og kritisere skarpt.

meste øvrige populærmusik, der er således i rappens karakter muligheder for et hårdt og kontant udtryk.

Ud over tale kan MC-eren også benytte sig af 'human beatbox', hvor munden bruges til at efterligne forskellige slagtojslyde, typisk efterligner man en rytmeboks. I båndeksempel 3 høres et chase mellem Buff, den ene halvdel af Fat Boys, og en rigtig trommeslager:

Båndeksempel 3: Fat Boys: 'Knock 'em out the box', 1989.⁴⁷

3. Baggrunden for hip-hop og rap.

3.1 Musikalske forløbere.

Forløbere for hip-hopprincippet.

Hip-hop og rap ligger som nævnt i forlængelse af diskoteksdiscjockeyerne idé med at snakke hen over numrene på (og også radiodiscjockeyers praksis, hvilket jeg vil komme ind på lidt senere), men mig bekendt er der ikke nogen forløber for at manipulere med plader i den grad, hip-hopdiscjockeyerne gjorde.

Den mest umiddelbare parallel til hip-hop findes på Jamaica i fænomenet *dub*. På Jamaica har gadediskoteker, de såkaldte *sound systems*, eksisteret siden begyndelsen af 1960-erne. Et sound system er et transportabelt lydanlæg indbygget i en stationcar, som ejeren kører rundt med og stiller op på et gadehjørne med et telt rundt om. Folk betaler så entré for at komme ind og danse til de nyeste plader. Discjockeyerne snakker hen over numrene ligesom rapperne gør, det kaldes på Jamaica at *toast*. I 1960-erne fik disse discjockeyer lavet en del indspilninger med instrumentalmusik, så de havde passende musik at toast henover – i princippet det samme som at tilpasse afspilningen af grammofonplader til rap via de ovennævnte discjockey-teknikker. Det at toast til et miks af afspillede plader er det, der kaldes *dub*. Kool Herc, der som nævnt var en af de første hip-hopdiscjockeyer, kan meget vel have fået ideen til at lade rappere komme frem til mikrofonen fra den Jamaicanske toast-kultur, idet han indvandrede fra Jamaica i 1967 som 10-årig.⁴⁸

Inspiration for hip-hoppens musikalske elementer.

Hip-hoppen ligger i forlængelse af de tendenser inden for den sorte musik, der sætter det rytmiske i højsædet og lader det harmoniske komme i anden række. Her tænker jeg primært på den såkaldte groove soul, der senere blev til funk. Inden for denne genre bliver næsten alle instrumenter primært brugt i rytmiske funktioner, også for eksempel blæsere fik en overvejende rytmisk rolle ved at skulle spille staccatoriff som svar til sangeren og indgå i et komplekst rytmemønster, det harmoniske element består ofte af én akkord. Bas, klaver og guitar spiller ostinater og riffs, for eksempel i James Brown-numrene 'Say It Loud, I'm Black and I'm Proud' (1968, se båndeksempel 8, s. 32) og 'Sex Machine' (1970). Disse riffs og ostinater danner et mønster, ofte med længden én

⁴⁷ Fra pladen 'On & On'.

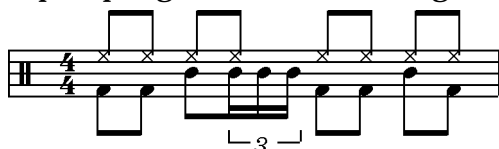
⁴⁸ Inden for den nuværende hip-hop findes en stil, der hedder ragamuffin, som er en kombination af reggaemusik og rap med jamaicansk accent, som er lidt mere melodios end New Yorker-rappen. Et eksempel er 'Jah Rulez' på pladen 'Ghetto Music' med Boogie Down Productions. Hør også numrene 'Zouk Your Body' på pladen 'The Light' med Afrika Bambaataa og 'Roots, Rap, Reggae' med Run-D.M.C., hvor den jamaicanske toaster Yellowman medvirker.

takt, som repeteres i en åben form efter behov, adskilt af breaks – en stor del af den nuværende hip-hops tromme/rytmespor bygger på principper i soul og især funk.

Der er enkelte eksempler i soulmusikken på numre, hvor akkompagnementet er reduceret til trommerytme og teksten bliver reciteret, for eksempel i følgende nummer:

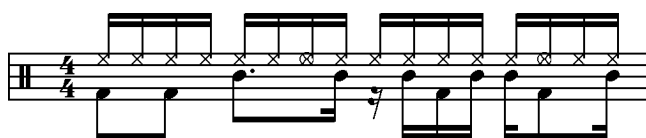
Båndeksempel 4: Otis Redding/Carla Thomas: 'Tramp', 1967 (udpluk).

Dette nummer består af to dele: en del, hvor Carla Thomas håner Otis Redding for hans landlige manerer, mens han drillende tilbyder hende et valg mellem rotte, egeren eller frø for hendes krav om mink. Denne dialog forgår over en trommerytme af 'funky' sydstatssoulkarakter, som er en type rytme, som er populær som fundament inden for hip-hop (og nummeret blev også brugt af Afrika Bambaataa⁴⁹):



Båndeksempel 5: James Brown: 'Funky Drummer, Part 2', 1969 (udpluk).

Nummeret 'Funky Drummer' har en særlig status inden for hip-hoppen, idet nummerets trommer er blevet samlet til hundredevis af hip-hop-numre. Trommerytmen ser således ud:



Rytmen optræder også i slutningen af nummeret 'Knock 'em out the box' med Fat Boys (se båndeksempel 3 s. 25), hvor MC-eren vil have en rytme i »real hip-hop style«.

I dette og forrige eksempel ses principper, som bruges hyppigt i den nuværende hip-hops trommespor: en trommerytme, der repeteres over én takt, lille- og stortrommeslagene ligger både på og ved siden af slagene og danner tilsammen et mønster, som giver de enkelte numre en stor del af deres karakter. Hi-hat-spillet er ofte – som i 'Funky Drummer' – på sekstendedelsniveau. En nyskabelse i den nutidige trommemaskineprogrammering forhold til funkrytmerne er, at i mange nutidige hip-hopnumre er 16.-delene trioliserede (shufflerytme),⁵⁰ men ellers er det basalt set de samme rytmer.

3.2 Rappens forhistorie.

Forhistorie uden for USA.

Rap har i det tekstlige indhold en lang tradition bag sig inden for den sorte kultur, nemlig i det at fortælle en god historie, et rygte, tilsjofle andre, prale etc. Denne tradition kan føres tilbage til Afrika:

»Rap music, with its heavily accentet drum patterns, its syncopated handclaps, and, most important, its vocals – chanted rather than sung, usually in rhymed couplets – is among the oldest of black musics. These underlying ideas of singsong, sometimes extemporaneous storytelling, sparse percussion, and stampering meters have survived the journey

⁴⁹ Toop s. 115.

⁵⁰ Dette karakteriserer den blandingsgenre mellem hip-hop og pop, der hedder swing beat (for eksempel gruppen Snap).

from the African savanna to the graffiti-scrawled projects of New York's South Bronx.«⁵¹

I vestafrika, hvor mange af USAs sorte stammer fra, findes den såkaldte griottradition. Grioter er omvandrende troubadurer, der mod betaling fortæller historier, aktuel sladder, fungerer som viderebringere af landets historie og digter hyldestsange eller, hvis betalingen er mangelfuld, digter spottevers.

Inden for Afrikansk kultur findes parallelt med hip-hopkulturens battle-ritual brugen af sangdyster som konfliktløsning, for eksempel hos zuluerne:

»Zulu guitar music is [...] a means of making friends and working out social tensions: in what appears to be ritualised aggression, Zulu guitar players engage in a musical substitute for stick fighting. The two players will meet and one of them will say, 'You stab first.' The songs always include elaborated introductory flourishes and praise-poetry is recited at high speed over the guitar ostinato.«⁵²

Sangdyster er en tradition, der ses hos mange kulturer verden over, for eksempel i den grønlandske trommedans, det ses ofte i samfund, hvor det ikke er muligt at få afløb for aggressioner i vold, enten fordi samfundet er meget lille og sårbart (som den grønlandske fangerkultur), eller fordi kulturen er undertrykt. Interessant i ovenstående citat er, at det verbale ledsages af et ostinat, som det også er tilfældet med rap og hip-hop. Et ostinat giver foruden en åben form og dermed frihed til at improvisere sine fornærmelser også en baggrund, som passer til aggressionerne.

Den afrikanske tradition med verbale slagsmål eksisterer stadig i Caribien. På Trinidad, hvis befolkning overvejende er efterkommere af vestafrikanske slaver fra den engelske kolonitid, findes blandt calypsoens vokalister, de såkaldte calypsonians, en tradition, der kaldes extempo, der netop går ud på at duellere verbalt i rim. De to duellanter får opgivet et emne, som de så skal improvisere over, og den, der får latteren på sin side og det største bifald, har vundet, nøjagtigt som i et battle.

Forhistorie i USA.

Om traditionen med verbale slagsmål og spottevers er videreført i USA af indvandrere fra Caribien, og/eller kommer fra de samme kilder i Afrika, har jeg ikke kunnet efterspore, men under alle omstændigheder er denne tradition videreført i fænomenet the dozens, som er en tradition, der er blevet studeret og optegnet i 1950- og 1960-erne i USAs sorte ghettoer.⁵³ I the dozens prøver to modstandere at hyle hinanden ud af det i fornærmende rim:

»The dozens is when you tryin' to put the other guy down, talkin' about his mama, his sister, his brother, sayin' it in rhyme.«⁵⁴

Et dozens-rim, som er i kupletter, kan være:

»I don't play dozens, the dozens ain't my game
But the way I fucked your mama is a god damn shame.«

⁵¹ Dery 1988, s. 34.

⁵² Chatwin s. 68.

⁵³ Toop s. 32.

⁵⁴ Afrika Bambaataa i Dery 1988, s.34.

Eller:

»Say 'washing machine, washing machine'
I'll bet you five dollars your drawers ain't clean.«⁵⁵

Man bliver ved med at udveksle disse rim, indtil den ene synes, at det går for hårdt til og overgiver sig. Dozens foregår for det meste på gaden blandt grupper af drenge og unge mænd, der står og hænger nede på gadehjørnet. Rangordenen i en gruppe af unge mænd i ghettoen kan være afgjort af disse verbale drille/praleslagsmål, og dette princip er direkte videreført i hip-hopkulturens battle.

Bokseren Muhammed Ali brugte også dozens, når han optrådte i medierne før en boksekamp, til psykologisk krigsførelse over for sine modstandere:

»Sonny Liston is great
But he'll fall in eight.«

Eller den berømte vending:

»I float like a butterfly, I sting like a bee.«
der direkte overført til rap hos gruppen CC Crew lyder:

»I float like a butterfly, sting like a bee
There ain't no motherfucker than can rap like me.«⁵⁶

Pralen i rap har således en gammel tradition i the dozens, og dermed har den en klar forbindelse med ghettoens gadeliv.

En anden udtalt inspiration for rappens pralerier er bluessange, der ofte har et pralende indhold. Via rhythm 'n' blues er dette indhold blevet formidlet til hip-hoppen, for eksempel via sangeren og guitaristen Bo Diddley, der i høj grad lavede sange med rod i bluestraditionens tekster. Han lavede i 1955 sangen »I'm a man,« hvori det lyder:

»Now when I was a little boy
At the age of five
I had some in my pocket
Keep a lot of folks alive
Now I'm a man
Made twentyone
You know baby
We can have a lot of fun
I'm a man
Spell M-A-N
Man
Now all you pretty women
Stand in line
I can make love to you baby
In an hours time.«

Bo Diddley er så berømt for sit praleri, at praleri går under navnet Bo Diddley-syndromet blandt rappere.⁵⁷

⁵⁵ De to rim er citeret efter Toop s. 33.

⁵⁶ CC Crew: 'CC Crew Rap,' citeret fra Toop s. 29.

⁵⁷ Toop s. 34.

En anden sort tradition med oprindelse, der kan føres tilbage til griottraditionen i Afrika, er de såkaldte toasts, som er udstrakte, mundtligt overleverede episke digte, igen i rimede kupletter. Den sorte kultur har tradition for at fortælle vandrehistorier i situationer, hvor tiden skal slås ihjel – i fængsler, i hæren, ved hårdt arbejde, på gadehjørnet, og her er disse toasts blevet overleveret. En af de mest berømte toasts er 'Signifying Monkey',⁵⁸ hvor en abe driller og ydmyger en løve verbalt ved at påstå, at der er et endnu større dyr, der har fornærmet løven groft. Derved vinder aben en moralsk sejr trods løvens størrelse:

»There hadn't been no shift for quite a bit
so the Monkey thought he'd start some of his signifying shit.
It was one bright summer day
the Monkey told the Lion, "There's a big bad burly motherfucker livin'
down your way."
He said, 'You know your mother that you love so dear?
Said anybody can have her for a ten-cent glass a beer.'«⁵⁹

Samme sceneri findes i nummeret 'Signifying Rapper' med Schoolly D,⁶⁰ hvor rapperen Everyrapper er træt af hele tiden at få tæv af en vis 'Bad-ass Pimp' ('Alfons-røvhul'). Everyrapper beslutter sig at bruge sit eneste våben, der dur i denne sammenhæng, nemlig det verbale: »He starts using his wit«. Han opsøger så denne 'Pimp' og påstår, at han har set en endnu værre 'faggot', der er på vej:

»There's this mean, big bad faggot coming your way
He say he know your Daddy, and he's a faggot
And your mother's a whore.
He say he seen you selling asshole
Door to door«

Rapperen Kool Moe Dee tager i sine tekster ofte udgangspunkt i de gamle toasts, for eksempel i 'How Ya Like Me Now' fra 1987, der også har mindelser om 'Signifying Monkey', eller 'Go Se the Doctor', der er en historie om prisen for udsvævende liv i stil med beretningerne i mange toasts.⁶¹

Rap har også det princip til fælles med griottraditionen, vandrehistorier og toasts, at det for den fortællende, for rapperen, gælder om at mestre forholdet til publikum på det aktuelle tidspunkt. Det skete i begyndelsen mere ved at bearbejde og omorganisere gammelt materiale end ved at skabe originalmateriale, og her kunne rapperne øse af et stort materiale med lange rødder i sort kultur. Forfatterskabet til the dozens og toasts er kollektivt, som det er normalt i kulturer, der viderebringer fortællinger mundtligt, og denne mundtlige tradition er videreført i rap.

Det er dog også normen, at rapperen skal skrive sine egne vers og betone forfatterskabet, hvilket blandt andet ses af, at rapperen gør meget ud af at få sit navn forbundet med de fremsagte vers via det såkaldte 'namecheck' – se nodeeksemplet med Won-

⁵⁸ Her betyder signifying spottende, hånende. Keil bruger ordet for det spottende indhold i the dozens.

⁵⁹ Toop s. 29.

⁶⁰ Fra 'Smoke Some Kill.'

⁶¹ Mange af figurerne fra toastene, for eksempel Stagger Lee (Stackolee), gangster, spillefugl og skørlevner (en 'badman'), møder man i minstrel shows, på plader med gammel blues, i rhythm 'n' Blues (Lloyd Price: 'Stacker Lee' 1958), i soul (Wilson Pickett: 'Stacker Lee' 1968), de har således længe været en del af den sorte musikkultur.

der Mike s. 23. Selv om rap har rod i mundtlige traditioner, har den også træk af normer for litterær overlevering. Rap falder ifølge Patricia Rose ind under kategorien *sekundær mundtlig overlevering*, hvor fremført tale har været nedskrevet, husket og indarbejdet, og til sidst fremført. Denne tradition er således ikke anonym, men betoner til en vis grad forfatterskabet. Den sekundære mundtlige overlevering er vokset frem med massemedierne, radio og TV. Et anden tydelig inspiration til rap er da også de sorte radiodiscjockeyer, som siden 1940-erne har sat et stort præg på radiomusikprogrammernes form med deres slang, snakkerutiner og vers.

Disse radiodiscjockeyer har ofte den funktion at være lokalbefolkningens stemme, de er kendt i den bydel eller by, deres radiostation dækker, de følger med i de seneste lokale begivenheder, kommenterer dem og sørger for, at vigtige meddelelser bliver udbredt hurtigt – denne funktion har grioter og omvandrende historiefortællere jo også inden for deres lokalsamfund. Når folk i de sorte bydele åbner for radioen, er det ofte for at høre en bestemt discjockey,⁶² som i konkurrence om lytterne gør meget for at udvikle en personlig stil, derfor bliver de kaldt 'personality jocks'. Vigtigt for hver discjockeyes stil var de små snakkerutiner, var som regel i rimede kupletter i stil med:

»If you want to hip to the tip and bop to the top
You get some mad threads that just won't stop.«⁶³

Snakkerutinerne kunne indeholde et 'namecheck' parallelt til det, man finder i hip-hoprapen, som i følgende eksempel fra en discjockey ved navn Douglas 'Jocko' Henderson:

»Be, bebop
This is your Jock
Back on the scene
With a record machine
Saying 'Hoo-popsie-doo,
How do you do?'
When you up, you up,
And when you down, you down,
And when you mess with Jock
You upside down.«⁶⁴

Disse snakkerutiner hedder faktisk også raps, og er nok den umiddelbare inspiration til hip-hoprapen. De sorte radiodiscjockeyer var vigtige i udbredelsen af nyopfundne, indforståede ord og udtryk med baggrund i sort byslang, deres stil havde tæt forbindelse til jazzkulturen, til scatsang, og især til beboppen, som udviklede mange indforståede udtryk og nyopfundne ord. En del discjockeyer var musikere eller jazz-MC-er, det vil sige, at de ved koncerter introducerede orkestre og numre, denne tætte forbindelse fortsatte i rhythm & bluesen, hvor de mest kendte musikere/discjockeyer var B. B. King og Rufus Thomas.

⁶² Dette er en betydning, der længe har været på retur. Se Nelson George for en nærmere beskrivelse af de tætte bånd mellem musikere, discjockeyer og livet i de sorte bydele.

⁶³ Radiodiscjockeyen Dr Hep Cat (hep og hip er det samme ord), som i 1953 udgav en ordbog over sit eget jive-talk (jive er samme ord som jazz i betydningen fup, gas – altså sort snak): 'The Jives of Dr Hep Cat'. Citeret efter Toop s. 38.

⁶⁴ Citeret efter Toop s.39.

Radiodiscjockeyerne har for øvrigt en indirekte indflydelse på rappernes danseopfordringer («throw your hands in the air») via danseinstruktionsplader fra begyndelsen af tresserne. Speakerne på disse plader var tit tidligere radiodiscjockeyer, som havde mistet deres job i slutningen af 1950-erne som følge af den store bestikkelsesskandale på radiostationerne (payola-skandalen).

Ovennævnte discjockeystil forsvandt således ud af radioen i en overgang, men stilen blev ført videre i den jamaicanske toast, den var faktisk primært inspireret af amerikanske radiodiscjockeyer. Jamaica ligger ikke langt fra USA, så man har nemt kunnet modtage amerikansk AM-radio og efterligne discjockeyernes stil.

Forløbere for den kritiske rap.

Mange af de nutidige rapnumre har udover den mere skjulte protest ofte et direkte samfundskritisk indhold, som er inspireret af de sorte borgerrettighedsforkæmpers retorik, fx. Martin Luther Kings og Malcolm X', og inden for musikken af personer og grupper som Brown, James James Brown, The Last Poets og Gill Scott-Heron.

The Last Poets er en gruppe, der i 1970-erne ofte stod på New Yorks gadehjørner og reciterede kritisk lyrik akkompagneret af percussioninstrumenter:

Båndeksempel 6: The Last Poets: 'Niggers are Scared of Revolution', 1969 (udpluk).⁶⁵

Tråden til rappens fremførelse af kritik til akkompagnement af en rytme er her temmelig tydelig.⁶⁶ Ideen i at fremføre kritisk poesi ledsaget af musik har rødder tilbage til 1950-ernes 'jazz and poetry'-plader, for eksempel Langston Hughes indspilninger med Charlie Mingus og Red Allen i slutningen af 1950-erne. I 1960-erne indgik denne form i den frie jazz' kritiske udtryk: Abbey Lincoln/Max Roach' 'We Insist – The Freedom Now Suite' og Archie Sheps hyldest til Malcolm X: 'Malcolm, Malcolm, Semper Malcolm'.

Gil Scott-Heron startede som forfatter, hans digtsamling 'Small Talk at 125th and Lennox' blev udgangspunkt for en sceneoptræden, hvor han reciterede sine tekster til musikakkompagnement. I hans mest kendte nummer, 'The Revolution will not be Televised', finder man en kritisk tekst reciteret over et akkompagnement af ostinatkarakter, som i ligner principperne i rap meget:

Båndeksempel 7: Gil Scott-Heron: 'The Revolution will not be Televised', 1973 (udpluk).⁶⁷

Meget af den nutidige raps samfundskritik har rod i soulmusikken, hvor James Brown vel nok er det største forbillede i kraft af den rolle, hans person og musik havde i 1960-ernes borgerrettighedsbevægelse, og som gav ham tilnavnet 'Soul brother no. 1' – sommeren 67 blev kaldt sommeren med de tre R-er: 'Retha' (Aretha Franklin), 'Rapper' (James Brown) og 'Revolt' (ghettoopstandene).⁶⁸ Traditionen med at rappe er udbredt inden for soul, men før James Brown var det mest som talt introduktion til

⁶⁵ Fra Lp-en 'The Last Poets.'

⁶⁶ Last Poets-medlemmet Jalal (Jalaluddin Mansur Nuriddin) udgav i 1973 under pseudonymet Lightnin' Rod nummeret 'Hustler's Convention,' som er genindspillet af rapperen Melle Mel. Nummeret 'Freedom or Death' med Stetsasonic's plade 'In Full Gear' er med sit congaakkompagnement og baggrundskor klart inspireret af Last Poets.

⁶⁷ Fra LP-en 'Pieces of a Man'. Første takt af dette nummer bliver brugt som baggrund for 'Real African People' med Professor Griff & The Last Asiatic Disciples, se båndeksempel 21, s66.

⁶⁸ Ifl. Raabo s. 39.

kærlighedsnumre, som naturligt nok var i afdæmpet stil.⁶⁹ Den mere rytmiske og aggressive brug af rap kom ind i soulen med James Brown og er blevet videreført i hip-hoppen. Jeg vil eksemplificere James Brown-rap ved nummeret 'Say It Loud, I'm Black and I'm Proud':

Båndeksempel 8: James Brown: 'Say It Loud, I'm Black And I'm Proud', 1968 (udpluk).

»Some people say we got a lot of malice, some say it's a lot of nerve
But I say we won't quit moving until we get what we deserve
We've been 'buked and we've been scorned'⁷⁰
We've been treated bad, talked about as sure as you're born
But just as sure as it takes two eyes to make a pair
Brother we can't quit until we get our share.

Now we demand a chance to do things for ourselves
We're tired of beatin' our head against the wall
And workin' for someone else
We're people, we're like the birds and the bees
But we'd rather die on our feet than keep living on our knees.«

At fremsige en kritisk tekst til musik har således været tradition inden for den sorte kultur i USA siden 1950-erne, men det har ikke haft en så fremtrædende rolle, som den har inden for den nuværende hip-hop.

De sorte vokale traditioner og kulturel modstand.

Når det i den sorte kultur i USA har så stor betydning for ens status at være god til det verbale,⁷¹ som det ses i battle, dozens, toasts, slang og pral, er det fordi, at man i lange tider ikke har haft mulighed for at manifestere en kulturel egenart eller opnå status på særligt mange andre områder end de mundtlige (som musik også er en del af). Uden adgang til uddannelser kan man ikke begå sig inden for litteratur og viden-skab, og uden ejendomsret kan man ikke få materiel status og magt, i stedet har man holdt fast og udviklet midler, som styrker en egenart. Sceneriet i 'Signifying Monkey' og 'Signifying Rapper' handler om, at hvis man ikke kan stille noget op over for en fysisk overmagt, må man bruge sin snilde og ydmyge denne overmagt verbalt. Dette er en af funktionerne i de sorte mundtlige traditioner, der er udviklet og dyrket i en sådan grad, at hvide ikke har de store chancer for at følge med i al dens indforståede snak, og som de derfor føler sig udelukket fra. For eksempel definerer og styrker slang, som altid har været dyrket i de sorte bykulturer i USA, til en vis grad en kulturel gruppes fælles ramme og afgrænser gruppen over for andre grupper, som kommer til at føle sig mystificerede og udenforstående,⁷² og denne rolle har den beholdt i rap.

I the dozens og i rap-battle genskabes kamp i ritualiseret form. Når aggressionerne over for undertrykkelsen ikke har kunnet få afløb i oprør (eller rettere, disse forsøg er mislykkedes), er de blevet kanaliseret over i et disse kulturelle udtryk. Også pral indeholder elementer af forøvelse og moralsk oprustning til kamp, som i eksemplet med

⁶⁹ For eksempel Isaac Hayes' »By the Time I Get to Phoenix« fra 1969, hvis introduktion består af en ca. 15 minutter lang snak, eller Diana Ross' introduktion til 'Ain't no Mountain High Enough'.

⁷⁰ Citat fra 'We'll Never Turn Back,' en omarbejdet spiritual, der blev brugt i borgerrettighedsbevægelsen.

⁷¹ Toop s. 32.

⁷² Toop s. 38.

Muhammed Ali – den sorte pral er en stil, der er uforståelig for andre, men den udtrykker en ønske i den sorte kultur om at ydmyge undertrykkerne.

The dozens og den øvrige sorte mundtlige gadekultur er vigtig for at viderebringe sort kultur og bevidsthed. H. Rap Brown^H, der var aktiv i De Sorte Pantere, skriver:

»The street is where young bloods get their education. I learned how to talk in the streets, not from reading about Dick and Jane going to the zoo and all that simple shit. The teacher would test our vocabulary each week, but we knew the vocabulary we needed. They'd give us arithmetic to exercise our minds. Hell, we exercised our minds by playing the dozens.«⁷³

Mange af de kritiske rappere udtrykker en tilsvarende mistillid over for skolen som et instrument til at udrydde den sorte kultur, mens gadekulturen er viderebringeren af den sorte kultur og det tilstrækkelige redskab for uddannelse – se teksten til 'Why Is That?' med Boogie Down Productions, båndeksempel 14, s. 45.

Rap viderefører således ud over de gamle sorte mundtlige traditioners stilistiske kendetegn også deres betydning af kulturel modstand.

4. Sammenfatning af kapitel II.

Hip-hop opstod som en løsning på lokale problemer, som udsprang af sociale og kulturelle problemer i ghettoen: vold og gadebander. Disse problemer blev kanaliseret over i kulturelle udtryk, der overtog gadebandernes normer og værdier: graffiti, hip-hop og breakdance. Hip-hop opstod i første omgang ud fra et ønske om at efterligne diskokulturen, men udviklede sig hurtigt gennem de særlige hip-hopdiscjockeyteknikker til en praksis, der modsvarede ritualerne i breakdance og som passede bedre til ghettoens realiteter end disko. Hip-hoppens stilistiske indhold var således i høj grad et svar på dens omgivelser.

Den tidlige hip-hop var ikke en stil, der ville nedbryde den dominerende kulturs koder på subkulturel vis. Det subkulturelle indhold lå i, at man skabte en stil, der på en ny måde fik den sorte tradition frem – især da rapperne begyndte at dominere scenen, blev hip-hop i høj grad en manifestation af den sorte gadeghettokultur; hip-hoppen fik meget gamle rødder frem i musikken, som ikke var set i samme grad inden for andre sorte genrer indtil da. Skabelsen af nye genrer med et specifikt sort udtryk som reaktion på, at ældre genrer er blevet udvandet (i dette tilfælde soulens og rhythm 'n' bluesens udvanding i diskoen) er ikke noget nyt fænomen inden for den sorte musik-kultur – fra subkulturel synsvinkel har en af drivkræfterne bag nye sorte musikgenrer været at manifestere styrke og egenart, som man ikke har haft mulighed for at vise på andre områder på grund af undertrykkelsen. I modstanden mod at blive udvisket af den dominerende kultur har den sorte musik i høj grad benyttet sig af elementer, som andre var uforstående overfor. Den tidlige hip-hop var en subkultur, der lokalt udviklede en helt egen stil, som med sine ritualer og sin praksis vendte sig mod sig selv og ikke ud over ghettoen, det var skabelsen af en stil, der entydigt hang sammen med sit eget liv, til livet i ghettoen. Det er selvfølgelig ikke kun en subkulturel reaktion at skabe et kulturudtryk, som tager udgangspunkt i ens omgivelser, der er også tale om en kreativ kraft.

⁷³ Sidran s. 27.

Umiddelbart er der ikke nogle tegn i den tidlige hip-hop på, at modsætningerne inden for den sorte kultur, hip-hoppens moderkultur, var blevet øget, tværtimod var hip-hoppen udtryk for, at man fra gadebåndene vendte sig mod dansekultur og graffiti, som ikke er helt så desperate handlinger som gadevold. Samtidig var der en ny generation på vej, som ikke havde oplevet 1960-ernes Black Power-bevægelser, kampagnerne for sort selvbevidsthed og ghettoopstandene. De ville gerne have deres eget kulturudtryk, og som forbillede havde de mere diskokulturen og diskjockeyerne – en vigtig del af kulturen var at skabe køns-, aldersidentitet og nogle socialisationsrammer for en gruppe af overvejende teenagedrenge.

Mod slutningen af 1970-erne sås to tendenser i hip-hopkulturen:

Den ene var, at hip-hop begyndte at indgå i mere formulerede forsøg på at definere en sort identitet, i sociale bevægelser. For eksempel bevægelsen The Zulu Nation, som blev dannet på Afrika Bambaataas initiativ med inspiration fra beretninger om Zuluernes stolte kamptraditioner. Med mottoet 'Peace, Unity, Love – and having Fun' arbejder The Zulu Nation på at fremme solidaritet og broderskab i hip-hoppens navn i hele verden.

Den anden tendens var, at hip-hop begyndte at blive udbredt i andre dele af New York end i Bronx, hip-hoppen kom på mode i den hvide intellektuelle gruppe af New Yorkere, som især kastede sig over at lave kunstgalleriudstillinger med graffiti,⁷⁴ men også arrangerede koncerter med discjockeyerne. Også i andre dele af USA blev hip-hoppen kendt, i starten var det mest via kassettebånd, som var blevet optaget ved hip-hopjams i klubberne.

Hip-hop og rap blev for alvor kendt i en bred offentlighed i 1979 gennem plademedit, og udviklingen herfra og frem vil jeg beskrive i næste kapitel.

⁷⁴ Hager gør meget ud af disse sider af hip-hoppen.

Kapitel III: Hip-hop i 1980-erne.

0. Indledning.

I dette kapitel vil jeg beskrive hip-hopmusikken i 1980-erne, efter at genren brød igennem i plademediet og var blevet kendt uden for Bronx. Jeg vil med udvalgte eksempler trække nogle tendenser op og forsøge at lave en omend ikke udtømmende så dog en rimelig dækkende beskrivelse af periodens musik. Jeg vil fokusere på de stilistiske kendetegn og deres udvikling, og hvorvidt sorte kulturelle værdier afspejler sig i musikken. Jeg vil først for forståelsens skyld kort forklare nogle musikteknologitermer, i øvrigt henviser jeg til ordforklaringen s. 88.

0.1. Den ny musikteknologi.

Den første nye musikteknologi, der blev brugt inden for hip-hop, var som nævnt i forrige kapitel trommemaskiner. En trommemaskine er en avanceret rytmeboks, der kunstigt efterligner forskellige slagtojslyde, først og fremmest fra et trommesæt. Hip-hopdiscjockeyerne fandt tidligt på at bruge trommemaskine i deres kollager: maskinen lagde en forprogrammeret grundpuls, og over denne kunne discjockeyen så lave scratch og cuts. Nogle trommemaskiner har anslagsfølsomme plader for hver trommelyd, som man trykke på ligesom på tangenter, derved kan man spille på en trommemaskine på samme måde som på et instrument. Det brugte discjockeyerne til at tilføje ekstra rytmer til de plader, de afspillede. Trommemaskiner er stadig den ny musikteknologi, der er mest hørbar og central i hip-hoppens lydbillede, hvad enten trommelydene skabes syntetisk eller (som i de nyere trommemaskiner) er samplede lyde, det vil sige digitalt lagrede optagelser af rigtige trommelyde.

Nyere trommemaskiner kan huske den rækkefølge, i hvilken man trykker på dens knapper. Den elektronik, der kan huske disse informationer, kaldes en sequencer – den kan huske en rækkefølge af midianslag.⁷⁵ En sequencer kan også fås i en separat kasse eller – i højere og højere grad – som et computerprogram, og den kan huske, styre og synkronisere et væld af tangentanslag, som kan sendes til og aktivere trommemaskiner, synthesizere, samplere, båndoptagere mm. Man kan bruge sequencere som et lydstudie, hvor man kan optage alle disse anslag ved lagkagemetoden, dvs., at en eller flere personer lægger de enkelte lag på i flere omgange.

På de tidlige hip-hopplader brugtes de såkaldte analoge synthesizere, som var den type synthesizere, man havde i begyndelsen af 1980-erne. De bygger egentlig på 1950-ernes elektronmusikteknologi, hvor lyden skabes af få tonegeneratorer, der kan lave forholdsvist simple lydsvingninger. Disse synthesizere har således for det meste en tydeligt kunstig lyd. Senere er digitale synthesizere blevet mere almindelige, disse har ofte en lyd, der kommer tæt på rigtige instrumenter.

Centralt i den nuværende hip-hop er sampleren. En sampler er en digital båndoptager, som kan optage en hvilken som helst lyd: lyd fra et musikinstrument, reallid, udpluk fra plader eller film eller lyde fra lydmoduler. Sampleren lagrer lyden i sin elektroniske hukommelse, hvilket betyder, at man kan redigere lyden på forskellig måde. Meget korte udpluk fra en sampling kan isoleres, for eksempel et lilletrommeslag eller

⁷⁵ MIDI, Musical Instrument Digital Interface, er den standard, der gør, at man kan overføre informationer, primært om anslag, mellem forskellige typer og mærker af elektroniske musikinstrumenter.

en enkelt tone; lyden kan forlænges, så den klinger længere end oprindeligt. Inden for hip-hop bruges meget, at sampleren kan lave en løkke på det indspillede, for eksempel gentage de samme fire takter ligesom i et backspin (se forrige kapitel). Sampleren kan aktiveres via midi og dermed kan man synkronisere samplinger med anden musikteknologi – for eksempel med trommemaskine.

1. Rap med diskobacking.

Indtil 1979 var hip-hop en 'livemusik' og subkultur, der eksisterede lokalt i Bronx. Den praksis, man havde udviklet for rap og for brug af plader til fest og konkurrence, blev ikke opfattet som en musikalsk genre. Derfor kom det for nogen som en overraskelse i 1979, da numrene 'King Tim III (Personality Jock)' med The Fatback Band og 'Rapper's Delight' med Sugarhill Gang udkom og blev hits. Ikke mindst 'Rapper's Delight' (hvis rap er omtalt i forrige kapitel) blev et stort internationalt hit og åbnede pladeselskabernes øjne for de kommercielle muligheder i denne musik.

Båndeksempel 9: (= båndeksempel 2) Sugarhill Gang: 'Rapper's Delight', 1979

Musikken til 'Rapper's Delight' er en genindspilning af diskohittet 'Good Times' med gruppen Chic, det er bygget op over en basgang og en trommerytme (tempo 108):

The image shows a musical score for the bass and drums of 'Rapper's Delight'. The top staff is labeled 'Bas' and the bottom staff is labeled 'Trommer'. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The bass line features a mix of eighth and sixteenth notes, while the drum pattern is a classic disco beat with a steady bass drum and snare.

Til tider bliver guitar- eller strygerakkorder fra en synthesizer tilføjet:

The image shows a guitar accompaniment line for 'Rapper's Delight'. It is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F#). The chords are Em, A13, and Em, A13. The rhythmic pattern consists of eighth notes.

Harmonikken er den såkaldt doriske vamp (som er meget almindelig i salsamusikken i åbne, improvisatoriske afsnit), her i e-dorisk: $e_m^7 - A^7$. Den åbne form danner en god baggrund for rap, for rapperne er ikke bundet af et fast antal takter, men er frit stillede til at improvisere. Der er en traditionelt balance mellem forgrund og baggrund: rappen dominerer i forhold til akkompagnementet, og i akkompagnementet er instrumenterne mikset normalt sammen, ingen instrumenter er særligt fremtrædende.

For de fleste rap-udgivelser i perioden 1979-82 gælder, at akkompagnementet er indspillet af rigtige musikere på traditionel vis, der var mig bekendt ingen udgivelser i denne tid, der fulgte den oprindelige hip-hopstil op med kollage, scratch, cut og rap. På trods af, at hip-hop egentlig var opstået som et modstykke til diskokulturen, var akkompagnementet på de tidlige plader af disko/funkkarakter, idet disse plader blev udgivet af grupper og pladeselskaber med baggrund i denne musik uden speciel tilknytning til Bronx og hip-hopkulturen. The Fatback Band var et funkband fra Brooklyn, og The Sugarhill Gang var som nævnt i forrige kapitel en konstruktion fra det dengang nystartede uafhængige pladeselskab Sugarhill – dette selskab lå i New Jersey, ikke i Bronx.

Musikken var valgt af Sylvia Robertson på forhånd, hun har åbenbart vurderet, at en genindspilning af et diskonummer, der lige havde været et hit, var et godt og salgsmæssigt fremmende rapakkompagnement. På sin vis er princippet i denne genindspilning det

samme som i discjockeyernes kollager (og i store dele af den øvrige populærmusik), nemlig at tage forhåndenværende søm og omarrangere dem på en måde, der passer til ens midler og formål. Pladeselskabets faste studiemusikere var vant til at spille disko, og dermed var det at bruge disse den hurtigste og billigste måde at få et akkompagnement til rappen på – Sugarhill var som nævnt et uafhængigt pladeselskab, der ikke havde de store økonomiske muligheder. På lignende vis er teksten som nævnt sammenstykket fra forskellige kilder, blandt andet fra Grandmaster Caz og Cold Crush Brothers, uden de er blevet krediteret for det.

Mange andre rapudgivelser i begyndelsen af 1980-erne er meget præget af at være pladeselskabsprodukter, for eksempel er plader med Curtis Blow, Rock Steady Crew og Melle Mel en blanding af rapnumre og af almindelige sangnumre i tidens disko/funk og bløde rhythm 'n' blues/soulstil.

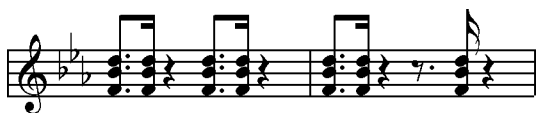
At der fra pladeselskabernes side blev fokuseret på rappen de første år af hip-hop-pens levetid på plade skyldes nok, at pladeselskaberne opfattede rap som det element fra hip-hopkulturen, der var den væsentlige nyhed og dermed indeholdt de største kommercielle muligheder. Akkompagnementet blev opfattet som havende mindre betydning, hvilket vel er meget naturligt inden for populærmusikken, som er meget koncentreret om det vokale. Det er et eksempel på, at der fra pladeselskabernes side ofte bliver fokuseret på et enkelt element fra en subkulturs musik, som bliver taget ud af sin sammenhæng og lanceret som en nyhed.

Båndeksempel 10: Grandmaster Flash and The Furious Five: 'The Message' 1982.⁷⁶

I denne periode så man også de første rapnumre med socialkritisk indhold, den såkaldte message rap, opkaldt efter dette nummer. Akkompagnementet til dette nummer er ikke en genindspilning af et andet nummer, men princippet ligner: nogle enkle formler er sat sammen for at få et hurtigt og billigt akkompagnement for rap. Nummret består af et A- og et B-stykke:

Stykket er bygget op over én akkord, i A-stykket spiller bassen et G, synthesizeren spiller et G-pentatont riff (de små noder i synthesizerstemmen skal symbolisere det kraftige ekko, der er på dette riff), der bliver svaret af et to-tonet guitarriff, der mest lægger vægt på det rytmiske. B-stykket består af den samme trommerytme som i A-stykket plus én akkord fra synthesizeren (en Bb-dur, her nok opfattet som en grundtoneløs Gmol⁷):

⁷⁶ På Lp-en 'Greatest Messages'.



Denne relativt enkle musik er lagt an på, at den skal være dansevenligt og iørefaldende (synthesizerhooket), den skal fungere som et redskab for det vokale, for at budskabet i rappen kan trænge igennem. Teksten er en socialrealistisk skildring af livet i Bronx, af narkoen, de ødelagte bygninger, kriminaliteten, mangelen på penge (formen er rimede kupletter):

»Broken glass everywhere, people pissing on the stairs
 you know they just don't care,
 can't take the smell can't take the noise,
 got no money to move out, guess I got no choice.
 Rats in the front room, roaches in the back,
 junkies in the alley with a baseball bat.
 Tried to get away but I couldn't get far
 'cause a man in a tow-truck repossessed my car.«

Hen imod slutningen af nummeret beskrives et barns levnedsløb i ghettoen, man ser, hvordan det vokser op og beundrer alle pusherne og svindlerne, der har masser af penge. Barnet dropper ud af skolen, driver rundt uden penge, prøver at lave røverier, bliver idømt otte år i fængsel og ender med at blive fundet død i fængselscellen. I stil med mange soultekster om ghettoen, der er moralske opfordringer til den sorte befolkningsgruppe om at passe på og om at holde sammen, er teksten en advarsel mod af de farer, der lurar på én, når man er født i ghettoen.⁷⁷ Det er ikke en påpegning af årsagerne til den sociale elendighed eller en kritik med en klar adresse. Ligeledes er der ikke noget i den dansevenlige, diskobaserede musik, der afslører en aggressivitet eller protest. Som jeg vil komme ind på senere, får den sociale kritik et andet udtryk i den senere hip-hop.

2. Tekno/space-hip-hop.

I perioden 1982-6 var der samtidig med en stor modebølge af graffiti, breakdance og electric boogie, der også hærgede Danmark, mange udgivelser, der blandede rap med musik, der var kraftigt teknopræget, dvs. musik lavet udelukkende på synthesizere.

I tekno/space-hip-hoppen kommer inspirationen i høj grad fra den tyske tekno-gruppe Kraftwerk. Kraftwerks plader var meget populære blandt den sorte ungdom i New York i begyndelsen af 1980-erne,⁷⁸ især nummeret 'Trans Europe Express' fra 1977, der blev spillet af Afrika Bambaataa, som kombinerede nummeret med taler af sorte borgerrettighedsforkæmpere. Grandmaster Flash spillede også nummeret – det er over 13 minutter langt og var så populært, at han ikke behøvede at scratche til og kunne tage en pause imens.

Kraftwerk brugte den tids analoge synthesizere, den relativt syntetiske lyd i disse kan give associationer til rumfilm, computerspil, robotter mm. Denne musik indgik i en rum-modebølge i New York, som omfattede rumpåklædning, bip- og videospil og rumfilm (for eksempel Nærkontakt af Tredie Grad og Star Wars) og dans inspireret af robotter. På grund af, at Kraftwerk brugte trommemaskiner, var rytmen i deres numre

⁷⁷ Parallel på mange områder med teksten til 'The Message' er teksten til James Brownnummeret 'King Heroin' fra 1972, der også er en advarsel om narkotikaens farer. Teksten til 'King Heroin' bliver i øvrigt også i rappet.

⁷⁸ Toop s. 130.

fuldstændig mekanisk og præcis, hvilket passer godt til robotdans. Både lyden af de analoge synthesizere og trommemaskinerne blev bragt over i tekno/space-hip-hoppen.

Båndeksempel 11: Afrika Bambaataa and Soul Sonic Force: 'Planet Rock', 1982.⁷⁹

Dette nummer, som er et eksempel på tekno/space-hip-hop, hører man rap og et rytmespor, der består af en analog trommemaskine (Roland TR-808), og en analog synthesizer, der står for bip-lydene. Ind imellem hører man et orkestertutti og en strygerlyd, som er standardlyde fra en Fairlight-sampler, der tilhørte det studie, hvor indspilningen blev foretaget, hvor man kunne leje sig ind for 35 \$ i timen.⁸⁰ Denne sampler kostede på daværende tidspunkt ca. 1,5 mill. kr, det var før samplern blev så billig, så man selv kunne gå ud og sample sine egne lyde. Endelig bruges en vocoder, der er en slags synthesizer, hvor man kan modulere en tone med overtoner fra tale – resultatet er en robotagtig stemme, som også Kraftwerk brugte. Den kan høres i takt 35-38.

I nummeret bruges to trommemaskinerytmer, A og B. A-stykket ser således ud:

Trommer A

Alle 16.-dele er trioliserede. Øverste linje er en koklokke, som er med på visse passager. Endvidere bliver nogle hi-hatslag dobbelt med en raslerlyd, for

eksempel i takt 17-24. Bastrommen bliver for det meste dobbelt med tonen C, trekanten på slag 4 symboliserer en 'bip'-lyd, som doubler lilletrommeslaget - dette kan høres i starten af nummeret.

B-stykket ser således ud:

Trommer B

Trommemaskinelyden er meget tør og sprød, dvs. instrumenterne klinger meget kort tid uden rumklang, og der er ikke meget baslyd over stortrommen, mens der er lagt

vægt på diskantområdet; dette sammen med doublingen af slag med synthesizertoner gør lyden meget syntetisk, man skal ikke være i tvivl om, at det er en trommemaskine, man hører. Lydbilledet i øvrigt er forholdsvist udynamisk og bart, hvilket blandt andet fraværet af et basinstrument bidrager til, der er således ikke i miksningen tilstræbt et 'naturligt' lydbillede, hvor der ville blive gjort mere for at få enkeltdele til at hænge sammen.

Til forskel fra de tidligere hip-hopudgivelser, der er omtalt i forrige afsnit, er der i dette nummer tale om en reduktion af de harmoniske elementer og øget brug af den ny musikteknologi. Hvor der i 'The Message' og 'Rapper's Delight' var tale om en traditionel backing med tilstedeværelse af traditionelle instrumenter og harmonik, er alle instrumenter i 'Planet Rock' syntetiske. Nummeret er fri for harmonik, man kan dog godt tale om tonalitet, idet fordoblingen af stortrommen med tonen C, orkestertuttiet på samme tone og strygerfiguren i takt 17-24 (som er et citat fra Kraftwerk: 'Trans Europe Express') giver en C-frygisk tonalitätsfølelse. Denne figur er på 'Trans

⁷⁹ På Lp-en af samme navn.

⁸⁰ Dery 1988, s. 46.

Europe Express' i mol, det vil sige, at uden tilstedeværelsen af C-tonalitetens fornemmelse, ville det her være i f-mol:

Planet Rock, strygerriff



Der er altså ikke taget de store harmoniske hensyn ved omplantningen af figuren til 'Planet Rock', det bliver brugt

på grund af den effekt, citatet har på tilhøreren, ikke for melodien skyld. Dels giver citatet associationer til Kraftwerk og tiltrækker på den måde opmærksomheden, det bliver således brugt som et hook. Dels bliver brugt til at give den samme storladne effekt på tilhøreren, som Kraftwerk tilstræber. Samme effekt har orkestertuttiet, som man i takt 1-9 kan høre på 1-slaget i hver anden takt. Det kommer igen i takt 75-80, hvor de forskellige rappere præsenteres (Mr. Biggs, Pow Wow, G.L.O.B.E.), i takt 81-82 kommer det med stigende intensitet sammen med ordene »Soul Sonic Force«. Orkestertuttiet bruges her primært som et led i de tre rapperses praleri frem for i en harmonisk funktion, og i øvrigt er princippet det samme, som når en discjockey cutter en blæserindsats eller lignende ind over en anden plade.

Nummeret virker umiddelbart modsætningsfuldt i sin sammenstilling af storladne orkestrale effekter, der i denne space-sammenhæng kan give associationer til for eksempel menneskets erobring af rummet, og så en tekst, der – ud over praleriet – handler om temmelig jordnære ting som at danse og have det sjovt. I nummeret blandes forskellige dele af den omkringliggende hverdag, som ikke umiddelbart har nogen sammenhæng: dansekultur og rumvisioner (som godt nok ikke er hverdagsagtige, men de er affødt af film, TV og computerspil, som er en del af hverdagen). Også forskellige stilarter, rap og tekno, bringes sammen i nummeret uden at tilstræbe en helhed, elementerne indgår så at sige uforandrede fra hver deres genre uden at smelte sammen (synkretisk musik).

Det må lige nævnes her, at i denne blanding mellem tekno og hip-hop ligger en stor del af baggrunden for housemusikken. House er kendetegnet ved i udstrakt grad at bruge trommemaskiner (fortrinsvis bruges TR-808), som spiller diskobaserede rytmer og synthesizere, at indeholde basgang og akkorder, at verset er rappet (af en mand) og omkvædet er sunget (af kvindestemmer) samt sporadisk brug af scratch. Sammenhængen er mere tydelig på andre numre fra LP-en 'Planet Rock', for eksempel 'Looking for the perfect beat', som er et decideret teknonummer (indeholdende akkorder og melodisk omkvæd) tilsat rap og scratcheffekter.

'Planet Rock' afspejler en tendens i 1980-ernes brug af musikteknologi i populærmusikken: skabelsen af et studieprodukt beregnet til plademediet og diskoteksbrug, som er uegnet til koncertopførelse. Nummerets tilblivelse er karakteristisk for denne tendens. Der var ikke tale om, at nummeret blev lavet af en fast gruppe af musikere, der gik i studiet for at indspille et af deres gennemøvede numre, men en gruppe af mennesker sammensat til lejligheden: Afrika Bambaataa, Soul Sonic Force (rapperne), Tom Silverman (direktøren for pladeselskabet), Arthur Baker (producer) og John Robie (synthesizereksperter). De gik i studiet uden færdige ideer, men brugte den teknologi, der var i studiet, til at færdiggøre deres ideer. Det er stadig dominerende i hip-hoppen (og i house), at musikken bliver skabt af folk, der både er musikere og til dels discjockeyer/producere.

Denne arbejdsmetode giver nogle problemer, hvis musikken skal spilles til koncert. Der ikke er meget liveness i at tage en rytmeboks plus et par synthesizere ud og

eventuelt lade, som om man står og spiller rigtigt på dem – dette er i stigende grad et problem for store dele af populærmusikken.

3. Old school.

Med old school-stilens opdukken i midtfirserne trækkes rytmen ('beatet') for alvor frem som det primære element i hip-hoppens lydbillede. Run-D.M.C.⁸¹ regnes for centrale i denne stil, og de tager udgangspunkt i samme musikteknologi som tekno/space-hip-hop, men koncentrerer sig om trommemaskiner, der især på deres første plade, 'The First Album', udgør hovedbestanddelen af numrenes akkompagnement og ligger helt fremme i lydbilledet på niveau med rappen. Synthesizere bliver for det meste kun brugt til lydeffekter, for eksempel i stil med orkestertuttieffekt som i 'Planet Rock' eller sus, brus og støj.

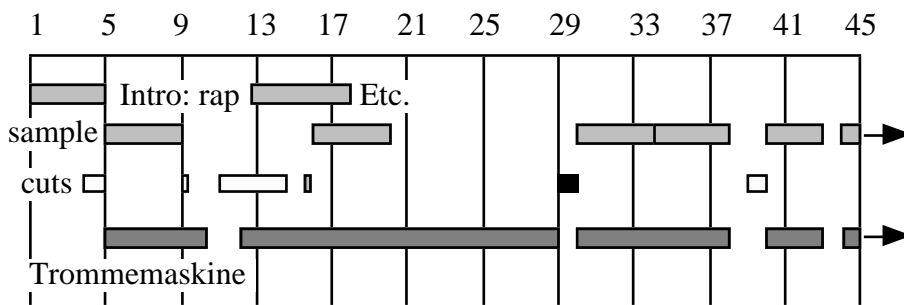
Til old school stilen hører også en rap med et meget kontant udtryk. Parallelt med lydbilledet er rappen råbende og aggressiv, de bruger en mere råbende stemmekvalitet (mere komprimeret) end stemmekvaliteten på for eksempel 'Rapper's Delight' eller 'The Message'. Teksterne indeholder store mængder af pral, dissing⁸² og hvad det medfører af provokerende og sjofle udtryk.

Båndeksempel 12: Run-D.M.C.: 'Peter Piper', 1986.⁸³

Jeg har valgt dette nummer fra Run-D.M.C.s anden plade til at illustrere old school-stilen. Denne plade viser, hvordan hip-hoppen inddrager samplern til at erstatte backspinning, dvs. til at give et underlag til at rappe over.

På dette nummer er nogle takter med trommer og en agogo-lignende lyd (høres efter introen) blevet samplet. Dette køres i en løkke (høres tydeligst i slutningen af nummeret) og anvendes som nummerets *beat*. Dette kombineres med en trommemaskine. Sequencer bruges til at synkronisere sampler og trommemaskine så præcist, som de ønsker. Frem for at skulle lave et backspin på to grammofoner og derefter synkronisere det med trommemaskine med traditionel studieteknik, er det en hurtigere proces at bruge sampler og sequencer, og først og fremmest bliver det mere præcist, det ville kræve mange forsøg at få udplukket afspillet så præcist, så det bliver synkroniseret ordentligt med trommemaskinen. De overliggende scratch og cuts er lavet manuelt med pladespiller, som således betjenes som et traditionelt musikinstrument.

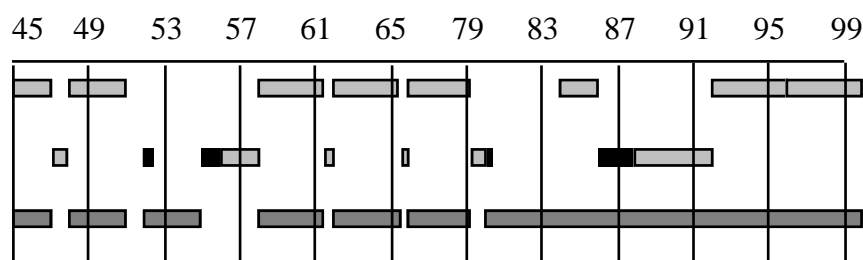
I nedenstående skema har jeg i linjen »sample« noteret de gange, jeg mener, det anvendte hovedudpluk bliver afspillet via sampler. I linjen cut/scratch har jeg anført de brudstykker, der bliver brugt til samme, det drejer sig om følgende tre udpluk: hovedudplukket (■), et udpluk med el-klaver og blæsere (□), en akkord (■). Nederste linje er trommemaskine (■).



⁸¹ Består af rapperne Run (Joseph Simmons), D.M.C. (Darrel McDaniels) og discjockeyen Jam Master J. (Jason Mizell).

⁸² Verbal tilsvining.

⁸³ På Lp-en 'Raising Hell'.



Trommemaskinen har følgende rytme:

♩ = 102

I forhold til 'Planet Rock' bruger Run-D.M.C. her trommemaskiner med en mere gennemtrængende lyd, det skyldes især stortrommen mere dundrende lyd. Ydermere er det slående, at alle elementer i nummeret optræder i rytmiske funktioner.

Disse elementer og deres organisering – især den aggressive rap, kvaliteten af trommemaskinelyden og et radikalt fravær af 'normale' harmoniske og melodiske elementer og i det hele taget meget enkelt og effektivt opbyggede numre – giver Run-D.M.C. et særegent udtryk. Man kan opfatte denne nye lyd og denne anderledes måde at komponere musik på som et opgør med traditionel populærmusik, det er et udtryk for hip-hopkulturens ønske om at undgå fastdefinerede koder og finde en original identitet.

En vigtig del af old school-stilen er at bruge heavyrock-udpluk, Run-D.M.C. bruger heavyrock på deres første plade på nummeret 'Rock Box', og på 'Raisin' Hell' på numrene 'It's Tricky' og 'Walk This Way', sidstnævnte er bygget over nummeret af samme navn med heavyrockgruppen Aerosmith. Brugen af heavy var med til at bringe rap ud over den sorte kulturkreds. Darryl MacDaniels fra Run-D.M.C. udtaler:

»When we did 'Rock Box' and 'King of Rock', these headbangers couldn't *believe* the tracks we made. They like, 'Yo, man, that's really bad!' It definitely brought them in, and now, they still with it. Even if Run-D.M.C. don't put a metal track, they gonna buy the album [...]. They followed the guitar in there, and then they found out there was a whole other side to it.«⁸⁴

Når Run-D.M.C. og andre bruger denne genre, er det for at bruge den som kontaktmiddel til den hvide middelklasseungdom og denne gruppes oprør. Det er altså en åbenhed over for den hvide kultur, men kun den del af den, der modsvarer hip-hoppens egen idé om at være oprørske musik – heavy rocken bliver således også et middel til at udtrykke hip-hoppens eget indhold af oprør.

En del af forklaringen på denne blanding er pladeselskabernes interesse i at nå et hvidt publikum. Dery skriver om Rick Rubin, pladedirektør for Def Jam Records:

⁸⁴ Dery 1988, s. 46f.

»Rick Rubin [...] has played an important role in hammering out the metal/rap sound that has been largely responsible for crossing rap over to a broader, whiter demographic.«⁸⁵

4. Den nyere sampler-hip-hop.

I perioden op til 1986 havde både de skrevne og elektroniske medier rettet megen opmærksomhed mod hip-hop, især mod breakdance og graffiti, som – høj grad på grund af filmene *Street Beat* og *Wildstyle* (1982) – var meget på mode i store dele af USA og Europa. Fra 1986-88 var der stille omkring hip-hop i medierne, og mange betragtede det som et uddødt modefænomen. Der var dog stadig mange, der lavede hip-hop musik, og i 1988-89 dukkede mange nye navne op som for eksempel Public Enemy, De La Soul, 3rd Bass, (som består af hvide fra Brooklyn), Gangstarr, Stereo MC's og Digital Underground (og her i Danmark MC Einar og Rockers By Choice), og genren har siden oplevet en stor produktion af musik og megen medieopmærksomhed.

I den hip-hop, der er kommet frem efter 1988, koncentrerer opbyggelsen af et nummer i høj grad på brugen af samplern, hvis billiggørelse har betydet en stor udbredelse i løbet af anden halvdel af 1980-erne. Typisk bygges et nummer op over en hovedsampling som i ovennævnte Run-D.M.C.-nummer (to hovedsamplinger, en til vers og en til omkvæd, ses også tit), men samplern åbner ud over dette mange flere muligheder, man kan nemlig lægge alle mulige andre udpluk oven i hovedsamplingen efter byggeklodsprincippet. Man kan for eksempel tage en takt fra et soulnummer som hovedkilde, lægge trommemaskine og/eller samlede trommer og trommeenkeltyde henover, overlejlre dette med instrumentalriff, kor og andre bidder fra ens pladesamling og fra radio, TV eller lydeffekter etc. Primært sampler man fra soul- og funkplader, især plader med James Brown, George Clinton, War, Sly & the Family Stone og gamle Stax-plader, som giver en kontant, dansevenlighed baggrund. På disse plader kan man også tit finde passager med kun bas og trommer, som er velegnet som underlag.

I forhold til old school bygges et nummer således mere komplekst op, trommemaskinerne programmeres til mere udviklede rytmemønstre, og man prøver at finde alle mulige underlige udpluk som kan lægges ind som overraskende effekter.

Ofte finder man en rapstil, som er blødere og mindre pralende end i Run-D.M.C.-traditionen, hvor man ikke ligger så rytmisk bastant på slagene, men fraserer mere frit, man bruger mange bogstavrim og multirim (mange ord efter hinanden, der rimer) samt den teknik, der hedder twist, som betegner meget hurtige passager af nærmest ordækvilibristisk art i komplicerede rytmer, ofte pentoler. Denne stil hedder new school. New school bruges også til at betegne den del af den nyere hip-hop, som sampler fra et meget bredt spektrum inden for musikken og har en forholdsvis blød stil. Det er grupper som De La Soul, Black Sheep og A Tribe Called Quest.

Ud over, at man i den nuværende hip-hop henter mange udpluk fra soul funk, følger man også mange af disse genres stilistiske principper, som i øvrigt har en lang historie og stor udbredelse inden for den sorte musikkultur: opbygning af numre af ostinater, riffs og call and response-princippet – principper, der kan bruges, fordi de i høj grad har rytmiske funktioner. Formmæssigt ses enten åbne former eller todelte, vers-refræn-former. Til gengæld tages der sjældent traditionelle harmoniske hensyn i

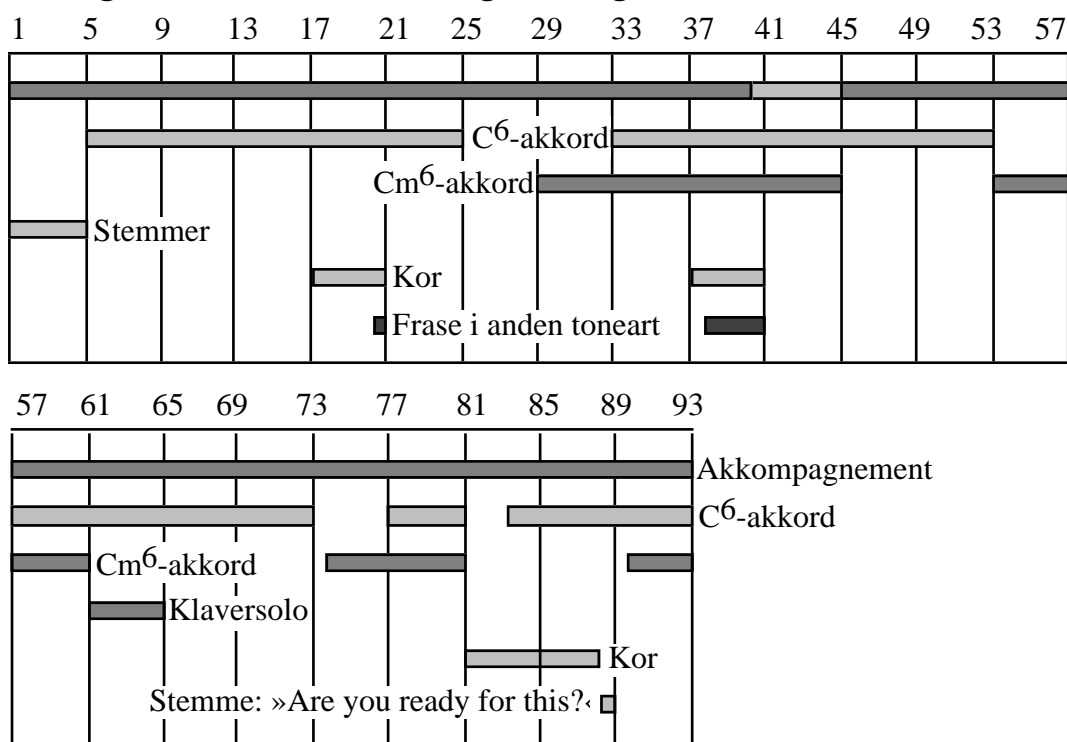
⁸⁵ Dery 1988, s. 46.

sammenstyknings af udpluk med tonalt indhold. Disse principper vil jeg analysere nærmere i de næste to eksempler:

Båndeksempel 13: De La Soul: 'Plug Tuning', 1989.⁸⁶

Dette nummer er komponeret ved at tage en takt fra et nummer (så vidt jeg kan høre med Isac Hayes), sample den og afspille den i en løkke i langsomt tempo (læg mærke til sangen mod slutningen: »I just twist your arm«, som klart viser, at nummeret er afspillet i langsomt tempo). Udplukket består af trommer og en vekselsbas, der har tonerne C og G og således antyder en C-dur-tonalitet. I takt 40-45 varieres med et andet udpluk fra samme nummer, antydning med et andet mønster i øverste linje i nedenstående skema.

Over dette ostinat lægges forskellige brudstykker. De mest brugte byggesten er to klaverakkorder, en C⁶- og Cm⁶-akkord, der i forskellige del af nummeret kommer hver for sig eller sammen. Nummeret har et omkvæd (fx. takt 17-20), hvor et lille flerstemmigt kor fra samme Isac Hayes-nummer afspilles. I introen og i takt 88 bruges der samlede stemmer, der puttes ind som kommentar til rappen, hvilket er en meget udbredt teknik. Nummerets elementer og deres optræden undervejs efter en talt indledning (citat fra Liberace) fremgår af følgende skema:



I sammensætningen af de forskellige udpluk bliver der ikke taget hensyn til, om disse udpluk stemmer eller passer sammen i toneart. Godt nok bruges C⁶- og en Cm⁶-akkorden til at variere og kontrastere nummeret med, men de er mere brugt som rytmiske og klanglige moduler end i en tonal funktion. Disse akkorder kommer både hver for sig, i hurtig rækkefølge, oven i hinanden. Der er heller ikke gjort det store for, at akkorderne skulle stemme i forhold til akkompagnementet, hvilket man kunne have brugt en harmonizer til at rette op på. Ydermere overlejres (i takt 20 og 38-40) med en frase i en anden toneart, tydeligst høres dette i takt 39, hvor der i frasen er F[#]. Den flertonale effekt er størst i takt 38-40, hvor både dur-, molakkorden og frasen i anden toneart kommer samtidig.

⁸⁶ På Lp-en '3 feet high and Rising'.

Læg mærke til, at man ved den samlede stemme i takt 88 (»Are you ready for this?«) helt klart kan høre støj og knas fra den plade, udplukket oprindeligt stammer fra, hvilket er en del af samplerstilen – man godt må høre, at man bruger 'rigtige' plader, og at de er gamle og slidte.

Båndeksempel 14: Boogie Down Productions: 'Why Is That?', 1989.⁸⁷

De fire første takter af introen til dette nummers kan noteres således (med visse tilnærmelser):

Denne intro er bygget over call and response-princippet: scratch/cut, »government«-samplet og stemmerne kommenterer og afløser hinanden i et komplekst rytmisk mønster – der arbejdes med elementerne på lignende vis, som man gør i funk, hvor der også primært bliver arbejdet med at arrangere elementerne i et rytmisk mønster.

Nummeret er bygget op over et samplet basriff/ostinat, som starter i takt 9:

Bas

I takt 5-8 af introduktionen afspilles et udpluk af en plade, takt 5 og 6 henholdsvis en As-dur og Ges-durakkord, i takt 7 og 8 Bb-dur og Ab-dur. Det lyder som om, det i virkeligheden er de samme akkorder, men at pladen, de bliver afspillet fra, i takt 5-6 bliver bremset med hånden på grammofonen, så Bb-durakkorden bliver til en As-dur etc, hvilket ikke ligefrem er med til at give en præcis intonation. Ligeledes bliver pladen i slutningen af takt 8 ført med hånden, så fløjten slingrer i det og lyder ustemt. Bb-dur/As-dur akkorderne fra takt 7-8 bliver i takt 17-18 brugt til at overlejlre A-stykkets klaverriff, som er i Es-mol, hvilket giver en bitonal effekt, ydermere stemmer akkorderne og klaverriffet ikke sammen.

I øvrigt bruges de bruges de forskellige hoved- og bisamplinger, stemmer og scratches i varierede former gennem nummeret, for eksempel bruges stoffet fra introen i senere afsnit, også i de instrumentelle stykker, der kommer indskudt mellem rappen, hvor der varieres med små scratchsoloer. Scratch er stadig ret udbredt inden for hip-hop, her bliver grammofonen brugt som et traditionelt instrument, til at lave soloer, til

⁸⁷ Fra Lp-en 'Ghetto Music.'

at fylde riffs ind – der ses inden for hip-hoppen en dyrkelse af det instrumentale håndlag og udøvere på linie med den øvrige populærmusik.

Der arbejdes altså til dels traditionelt musikalsk inden for den nyere hip-hop, men montage- og kollageteknik giver mulighed for at arbejde uden at vide noget om harmonik og tonalitet. Ikke fordi der arbejdes tilfældigt med samplinger med tonalt indhold (hvor man finder bitonalitet, er det ofte et overlejlret udpluk, der er et eller to krydstonearter højere end hovedsamplingen, så vidt jeg kan se), men der arbejdes med dem efter øret, ikke ud fra analyser.

En konsekvens for musikernes arbejdsforhold af den nye teknik er, at man kan gøre meget af forarbejdet til en pladeindspilning hjemme. For eksempel blev det meste af Digital Undergrounds plade 'Sex Packets' optaget hjemme hos gruppens medlemmer på deres udstyr:

»Fuze [et af bandmedlemmerne] has a straight hip-hop setup: drum machine, two turntables, and a sampler. Schmoovy Schmoovy has a whole R&B setup, with keyboards. My man Chopmaster J, he's got a drum-based setup: Octapads, drum brain, traps. At my place, there's more of a keyboard setup: I've got a Korg M1R, a Roland P-330 sound module, a Roland S-550 sampler, a Roland D-70, and two Casio FZ-10Ms.«⁸⁸

Af denne massive opremsning af isenkram kan man se, at man har brug for en del penge, men det er dog billigere end at investere i et lokale med den rigtige akustik og traditionelt optageudstyr. En vigtig pointe i dette er, at den ny teknologi giver mulighed for at få kontrol over produktionen af sin musik frem for at være underlagt pladeselskabernes kontrol; man kan planlægge musikken i detaljer derhjemme i stedet for i et indspilningsstudie, hvor en pladeselskabsproducer er til stede og hele tiden blander sig og bestemmer. Disse muligheder har hip-hopgrupperne i udstrakt grad benyttet sig af.

4.1. Den nyere hip-hop og kulturel protest.

Der findes mange grupper og tendenser inden for den nyere hip-hop, og det ligger uden for dette speciales rammer at komme rundt om alle aspekter af disse. Jeg vil her trække nogle elementer frem, som jeg mener, er relevante i behandlingen af, hvorvidt og på hvilken måde, den nyere hip-hop har en subkulturel betydning, om den er en symbolsk form for modstand fra en kulturelt underordnet gruppes side.

Der er ingen tvivl om, at hip-hoppen i USA associeres til den sorte ghetto, som for eksempel i følgende citat fra to hvide journalister:

»For outsiders, rap's easy to move to, hard to dissect. The more we listened and thought and drank beers and argued, the more we felt that the stuff's appeal for 2 highbrow upscales was just plain incongruous. Because serious rap has, right from the start, presented itself as a Closed Show. [...] No question that serious rap is, and is very self-consciously, music *by* urban black *about* same *to* and *for* same.«⁸⁹

⁸⁸ Rapperen G fra Digital Underground i Dery 1991, s. 69.

⁸⁹ Costello & Wallace s. 23.

Man kan inden for den nyere hip-hop se nogle forskelle imellem de grupper, der har (eller foregiver at have) en stærk tilknytning til den oprindelige ghettokultur – hard-core-grupper – og så de, der har svagere eller ingen tilknytning til ghettoen – kunst-hip-hopgrupper. Disse forskelle giver nogle forskelle i musikken, som jeg vil beskrive i det følgende.

Kunst-hip-hop.

Nogle grupper samler fra en mangfoldighed af kilder, de retter sig i høj grad mod de musikalske og kunstneriske muligheder og virkemidler, der er i samlerkollagen og i det udvalgte materiale.

Som eksempel på dette har jeg taget nummeret 'Paid In Full' med Erik B. & Rakim. Dette nummer findes i to versioner, den oprindelige fra 1986, og i en længere, remixet version fra 1988, produceret af Eric B. & Rakim sammen med den engelske duo Cold Cut.

Båndeksempel 15: Eric B. & Rakim: 'Paid in Full' 1986⁹⁰

Dette nummer starter med en trommemaskinerytme. Oven på denne lægges fra takt 13 en baslinje, som stammer fra Dennis Edwards' 'Don't Look Any Further', her spillet på synthesizerbas. Nummerets akkompagnement ser således ud:

En lille stump samlet fløjte (der i øvrigt er ustemt i forhold til resten) høres i takt 21:

Derudover består nummeret af rap og en længere scratchsolo mod slutningen af nummeret.

Båndeksempel 16: Eric B. & Rakim: 'Paid in Full (Seven Minutes of Madness – the Cold Cut mix)', 1988⁹¹

Dette remix af forrige nummer begynder med en stemme, der siger »This is a journey into sound«. Stemmen bliver afløst af en kort stump musik, der lyder som en jingle. Derefter begynder det oprindelige nummers trommerytme, hvorover stemmen fra før uddyber, at dette er en »rejse i lyd, der vil bringe én ny farve, dimension og værdi«. Intentionen med nummeret er, at det vil udvide vores bevidsthed gennem lydige oplevelser – midlet er at sammenstille citater fra forskellige musikstilarter, fra film, taler med mere i en kollage.

Efter et break bestående af stemmer og scratch kommer trommerytmen ind igen sammen med basgangen, trommerytmen bliver overlejret med congas. Herover høres et brudstykke med den israelske sangerinde Ofra Haza (samlet fra indledningen til nummeret 'Im nin'alu'). Dette brudstykke gentages, imellem høres en stemme, der siger »P.S. – would you mind saying that again«. Nu høres en indsmigrende kvindestemme: »You make me feel so good«, derefter en alvorlig radiospeakerstemme, der

⁹⁰ På Lp-en af samme navn.

⁹¹ På Lp-en 'Colors,' soundtracket fra filmen af samme navn.

afbryder en udsendelse for at bringe en »special news bulletin«. Kvindestemmen fra før svarer: »Oh, my gosh, the music just turns me on«.

Derefter kommer rap-delen fra oprindelige nummer – visse dele er udeladt, andre dele er skåret op for at bringe andre udpluk ind imellem, visse dele gentages eller bliver brugt til at scratche med, mens den oprindelige trommerytme fortsætter – det har været et sampler-pillearbejde. Nogle af de udpluk, der bringes ind imellem, er et udpluk med Humpfrey Bogart (stemmen, der siger: »Wait a minute, you'll better talk to my mother«) og nogle udpluk med James Brown (en indtælling til et nummer (»One, two, three, ah«) og et rytmespor).

De nye dimensioner, der snakkes om i begyndelsen, lytteren skal have, forsøges bibragt gennem sådanne uventede brudstykker, som ikke har noget med hinanden at gøre. Den primære teknik i dette går ud på at sammenstille citater i en call and response-form, så de overraskende kommenterer hinanden og ændrer hinandens betydning. Ofra Hazas smukke sang kommer anderledes ned på jorden, når det afbrydes af en gnækkende stemme, der siger »P.S., would you mind saying that again?« Ligeledes får radiospeakerstemmens »specielle nyhedsbulletin« et ironisk skær, når den viser sig at være »Oh, my gosh, the music just turns me on«. Kollagens elementer bliver ikke brugt til at bære et bestemt budskab, de bliver mere brugt til en leg med lyd, og når nummeret sammenstiller udpluk uden at tilstræbe nogen logisk sammenhæng mellem disse, men tværtimod forsøger at skuffe lytterens forventninger om, hvad det næste bliver, er intentionen, at lytteren skal få uventede associationer og dermed en ny oplevelse.

Det originale nummer får en anden karakter via remixet. Kollagen har ikke den store sammenhæng med det tekstlige indhold, som handler om, at Rakim ikke har nogle penge, tidligere plejede han at lave smårøverier, men nu er han blevet lovlydig, så han kunne søge et 9-5-job, men beslutter sig alligevel for at tjene penge som rapper. Derfor laver Eric B. lige et »def beat«, hvorover han vil høre nogle af Rakims »def rymes«, så de kan gå i studiet, lave en indspilning og tjene hurtige penge. Denne tekst skal afspejle en virkelighed, den skal give et indtryk af, at Eric B. & Rakim stadig er fattige, almindelige mennesker, der ikke har glemt forbindelsen til ghettoen, og dermed skal teksten være med til at bibeholde deres autenticitet i forhold til den oprindelige ghettokultur. Dette bliver til dels modsagt i remixet, dels er dele af teksten udeladt, dels medfører mangfoldigheden af citaterne, at nummerets budskab og kulturelle udtryk bliver mindre entydigt, det bliver et nummer for den individuelle musikalske oplevelse frem for et kulturelt udtryk, der kan forbindes med ghettoen.

En inspiration til denne collageform er art rock, især David Byrne og Brian EnoBrians plade 'Life in the Bush of Ghosts' indspillet 1979-80. På denne plade overlejres et funkakkompagnement med optagelser fra radio, tv, prædikantplader, udpluk fra en plade med en libanesisk sangerinde m.m. Disse elementer er indspillet og sat sammen med traditionel båndoptagerteknik.⁹² Denne plade er igen inspireret af nyere kompositionsmusik, for eksempel 20-ernes dadaistiske koncerter for orkester og skrivemaskiner, men især collageværker som John CageJohns 'Variations IV', som opføres ved at have et antal radioer, som man temmeligt tilfældigt skruer på og laver en lydcollage af, hvad bliver stillet ind på. Denne musikform er en udfordring for den enkeltes forestilling om, hvad musik er, det er en leg med, hvor absurd det kan være,

⁹² Et nummer fra pladen er hovedingrediensen i nummeret 'What is Soul?' med Stereo MC's (fra pladen 33 45 78).

når elementer, der normalt er helt adskilte, bringes sammen. Dermed er det en intellektuel udfordring, et forsøg på at åbne op for en individuel oplevelse.

Hard-core – den kritiske hip-hop.

Hard-core findes hos grupper som Public Enemy, Boogie Down Productions, Niggers With Attitude (NWA), Ice Cube og Professor Griff & The Last Asiatic Disciples. Skillelinjen mellem den øvrige nyere hip-hop og hard-core er ikke fuldstændig skarp, man kan finde kritiske tekster hos de fleste af disse grupper. Hard-core har fået sit navn, fordi den har erklærede – til tider intolerante – politiske standpunkter, en militant fremtoning samt et fremtrædende ghetto- og gangsterimage. Musikken, som tager udgangspunkt i old school-stil, er tilsvarende kompromisløs og hårdtslående, og ligeledes holder rapstilen sig mere til en Run-D.M.C.-påvirket aggressive stil end til new school-stilen.

Som et eksempel på, hvordan hard-core musikken kan opfattes som del af et aggressivt politisk budskab, vil jeg citere Mark Derys opfattelse af Public Enemys lyd-billede:

»Public Enemy's backing tracks are every bit as political as its lyrics. Part morality play, part *musique concrète*, part blueprint for the building of a mindblowing bomb, the band's music is a noisy collage of sputtering Uzis⁹³, wailing sirens, fragments of radio and TV commentary about the band itself, and key frases lifted from rousing speeches by famous black leaders, all riding on rhythms articulated by constantly changing drum voices. Off-killer loops, aliased or scratchy samples, and high-pitched spiralling sounds add to the over-all feeling that the listener has been airlifted into the heart of a riot.«⁹⁴

Ud over, at det musikalsk/politiske budskab i hard-core trænger igennem til lytteren i form af 'forståelige' kamp-reallyde, sirener (som også fandtes på 'The Message', se båndeksempel 6) og citater fra sorte borgerrettighedsforkæmpere, som tilsammen ofte udgør små minidramaer (se nedenstående eksempel med Ice Cube), mener jeg, at også de musikalske elementer og principper i lydbilledet er med til at formidle et kulturelt indhold og budskab – et gennemgående træk i hard-core gruppernes musik er forsøget på at skabe en ny stil, som ikke må ligne 'normal' musik:

»With Flavor,⁹⁵ the stuff is a little more in key. The music is in key, but the agitation is that *Flavor* is not! On '911 Is a Joke', Flav is out of key purposely! When you put him in key, it gets syrupy – too close to music.«⁹⁶

Hard-coren tager bevidst afstand fra et blødsødent poplydbillede og retter sig mod at skabe et særegent lydbillede, der er homologt til det kritiske indhold. Det sker i hard-corens måde at opbygge en lydkollage på, som jeg vil betegne den tætte kollage: stedet for at lade det ene citat eller udpluk afløse det andet som i new school, kommer citaterne samtidigt, således at kollagen er sammensat af mange samtidige lag, der

⁹³ maskingeværer.

⁹⁴ Dery 1990, s. 83-4.

⁹⁵ Flavor Flav, den ene rapper i Public Enemy.

⁹⁶ Hank Shocklee, som er med i produktionsteamet 'The Bomb Squad' bag Public Enemy, i Dery 1990, s. 83. '911 Is a Joke' findes på pladen 'Fear of a Black Planet'.

repereres – ofte ses numre bygget op af én repeterende takt, og sjældent mere end af fire. Idet citaterne kommer på én gang oven i hinanden, resulterer det i et kaotisk lydbillede, der virker meget pågående, enerverende og aggressivt. Den tætte kollage vil jeg illustrere med følgende Public Enemy-nummer:

Båndeksempel 17: Public Enemy: 'Brothers gonna work it out', 1990.⁹⁷

Nummeret er bygget op over en takts bas- og trommeostinat:

Dette er overlejret med et væld af lyde, som umiddelbart er svære at skilte ad. En C#7-akkord med en orgelagtig lyd ligger gennem hele nummeret som et tæppe, der gør det svære at udskille nummerets enkeltdele. I en stor del af nummeret høres en forvrænget guitarsolo (som visse steder også køres i løkke).

I modsætning til en guitarsolo i gængs forstand er denne solo mikset langt tilbage i lydbilledet, der er således ikke et 'normalt' forhold mellem forgrund og baggrund, hvor en guitarsolo ville være fremme i lydbilledet. Disse forhold er med til at nummerets lydbillede er massivt, man mødes nærmest af en konstant, ensformig mur af lyd, støj.

Nummeret har et omkvæd (med den hviskende tekst »Brother's gonna work it out«), hvor akkompagnementet er det samme som i resten af nummeret overlejret med flere lyde, blandt andet forvrængede stemmer og citatet »Get involved!« fra Brown, James James Brown-nummeret 'Get up, get into it, get involved'. Det er ikke altid, man lægger mærke til overgangen mellem verset og omkvædet, så selv om der bruges en traditionel vers/omkvæds-form, markeres forskellen mellem de to led ikke klart. Efter introens 8 takter veksler vers/omkvæd med hinanden i henholdsvis 12, 12, 14, 23 og 18 takter, men på grund af, at hver takt ligner hinanden og overgangene mellem delene ikke markeres (for eksempel med oplæg), lægger man ikke mærke til periodernes forskellige længde. Fraværet af at markere formler med kontrasterende harmonik, melodi, instrumentering eller andre virkemidler og dermed inddele nummeret i overskuelige enheder adskiller nummeret fra størstedelen af den øvrige populærmusik. Dette forhold giver sammen med tromme/basostinatet af polyrytmisk karakter nummeret en tranceagtig karakter, som jeg mener har afrikanske rødder.

Anvendelse af den ny musikteknologi.

Inden for hard-core bruges den ny musikteknologi til give et lydbillede, der adskiller sig fra den brede popmusik. Der bliver fokuseret meget på trommemaskiner, hvor man kan bearbejde lydene gennem forvrængning og effekter, kombinere dem med samlede trommelyde og hele trommelyde fra gamle numre. På den led kan et rytmespor være bygget op af lyde fra en masse kilder. Den trommelyd, der kommer ud af det, må i hvert fald ikke ligne digitale trommer, som har en klar og 'naturlig' lyd:

»Within the past three years, these rappers of 16 or 17 have been reacting to a very dirty old Muscle Shoals, Stax, James Brown sort of drum sound. They hate digital drums.«⁹⁸

Hard-core bruger meget funktrummerytmer á la i 'Funky Drummer' (se båndeksempel 5, s. 26), men med det ideal at få en mere baspræget og dundrende lyd end

⁹⁷ På Lp-en 'Fear of a Black Planet'.

⁹⁸ Bill Stephney fra Def Jam Records i Dery 1988, s. 35.

'Funky Drummers' forholdsvis spæde lyd, hvilket opnås ved at bruge og manipulere trommemaskinens lyd, især stortrommen:

»The [Roland TR-]808 is great because of the bass drum, you can detune it and get this low-frequency hum. It's a car speaker destroyer. That's what we try to do as rap producers – break car speakers and house speakers and boom boxes. And the 808 does it. It's African music.«⁹⁹

For at illustrere hip-hoppens trommelydsideal kan man tage 'Funky Drummer' og afspille den med bassen og diskanten helt i top, den vil så ligge tæt på mange hip-hop-numres trommespor, både i selve rytmen og i lyden. Den trommelyd, som hard-core opnår gennem trommemaskineteknologien bliver derved mere i tråd med musikkens pågående indhold.

Interessant er, at synthesizere forsvinder mere og mere ud af hip-hoppen i løbet af 1980-erne, og denne tendens er mere udpræget inden for hard-core. Det skyldes, at de synthesizere, der er fuldt programmerbare, er blevet så udviklede, at det en sag for eksperter at finde frem til en personlig lyd. Alternativet er synthesizere med færdig-pakkede lyde, som for eksempel Roland U20 eller Korg M1, der i løbet af firserne er blevet temmelig dominerende på synthesizermarkedet og i popmusikken. Disse synthesizere, der ofte blander samplede og syntetiske lyde, har meget flotte lyde, men man har ikke de store programmeringsmuligheder, og deres lyde er tit 'udgivelser' af de lyde, der på det aktuelle tidspunkt er på mode inden for popmusikken, hvor synthesizere indtager en større og større rolle. Generelt anses disse synthesizere af hip-hoppen for at begrænse folks muligheder og indeholde faren for, at musikken bliver for blød og kommer til at ligne popmusikken ved at bruge lyde, som denne musik har taget til sig:

»There's a lot of synthesizer sounds that sound great but we wouldn't touch them because they're too overused on television, like the [Roland] D-50 Calliopes, all that real breathy shit. It gives the music a very planned, focused pop sound that doesn't have any balls. [...] It has to have a sound or a trait that no other synthesizer has.«¹⁰⁰

Den type lyd, der refereres til i ovennævnte citat, er en af de drømmeagtige, luftfyldte lyde, som populærmusikken har taget til sig. Disse lyde er ikke så anvendelige, når hip-hoppen i en særegen stil forsøger at beskrive livet i ghettoerne. Dog bruges ofte synthesizerbas, enten alene eller som fordobling af en basgang fra en sampling. En synthesizerbas er ikke så associationsskabende, det er en måde yderligere at få bund i lydbilledet, så hele basområdet får en meget fysisk virkning.

En anden grund til, at hard-core ikke i så stor stil bruger synthesizere, er igen, at den vil undgå at ligne popmusikken. Den mere poppede del af hip-hoppen (Salt-N-Pepa) bruger ofte synthesizere (og melodik), men hard-core undviger det melodiske. Hos Public Enemy undgås så vidt muligt brugen af 'rigtige' musikere og instrumenter, i stedet bruger man sampler for at lave musik, der ikke er præget af traditionelle musikalske principper:

⁹⁹ Rapperen Kurtis Blow i Dery 1988, s. 34.

¹⁰⁰ Rapperen G fra Digital Underground i Dery 1991, s. 69.

»In dealing with rap, you have to be innocent and ignorant of music, trained musicians are not ignorant to music, and they cannot be innocent to it. They understand it, and that's what keeps them from dealing with things out of the ordinary. For example, certain keys have to go together because you have this training and it makes musical sense to you. [...] Since we're using sampling machinery, [...] we might use a black key and a white key playing together because it works for a particular part.«¹⁰¹

I forlængelse heraf bliver hip-hoppen ligesom den tidlige jazz kritiseret for, at dens udøvere ikke ved noget om musik og ikke kan spille.

Samplern giver flere muligheder frem for synthesizere for at lave musik, der ikke er præget af et traditionelt lydbillede, samplern bruges til at lave hidtil uhørte lyde ved at manipulere med det samlede:

»In 'Rebel without a Pause'¹⁰², we programmed that weird screechy sound. It was sampled to have a clean sound, and it just didn't feel right, so we cut the amount of time in that siren sample, redid it with, like, a two-bit sampling rate,¹⁰³ wich made it really gritty-sounding, almost unrepresentable, and then we looped that at a point where it was kind of imperfect. That's what made the record have more soul.«¹⁰⁴

Brug af de samlede kilder.

Der er i høj grad tale om, at hip-hoppen med samplern formidler et kulturelt indhold gennem udvælgelsen af de samlede kilder. I hip-hop samler man primært fra de musikalske kilder, som er ens forbillede, som man vil vise sin respekt over for og gerne vil associeres med, ligesom i en eventyrfortælling tager man det materiale, man godt kan lide og omarrangerer det til eget formål. Det vil i praksis sige, at der i høj grad bruges udpluk fra den sorte musikkultur, fra soul og funk, fordi det er musik med en direkte og hård karakter, der lægger mest vægt på det rytmiske, på bas og trommer, frem for de mere bløde og melodiske stilarter, men andre musikformer ses dog også hyppigt.

Hvor der bruges udpluk fra den hvide kultur, for eksempel rock, subkulturmusik (heavy) eller den brede populærmusik, er der ikke generelt tale om, at de bringes ind i kollagerne med det formål at forvrænge og omdefinere disse citaters indhold. Heavy bruges for eksempel, fordi man godt kan lide det og/eller fordi dets udsagn passer ind i ens formål (som i tilfældet med Run-D.M.C.).

Det næste eksempel viser, hvordan et musiknavn, der i høj grad står for den hvide rock, kan drages ind i et nummer som fortæller for det tekstlige indhold:

Båndeksempel 18: Luke: 'Banned in the USA', 1990 (udpluk).¹⁰⁵

Lukes 'Banned in the USA' er bygget over Bruce Springsteens 'Born in the USA'. Teksten forsvarer Lukes ytringsfrihed som reaktion på, at plader med tekster, der omhandler narkotika, seksuelle afvigelser og andre kontroversielle emner, bliver boy-

¹⁰¹ Hank Shocklee i Dery 1990, s. 82.

¹⁰² Fra Public Enemypladen 'It Takes a Nation og Millions to Hold Us Back'.

¹⁰³ To-bit sampling giver en meget dårlig gengivelse, ved denne digitaliserer man lyd med en opløsning på kun $2^2 = 4$ trin mod normalt 16 bit (som på CD-er) = $2^{16} = 65536$ trin.

¹⁰⁴ Chuck D. i Dery 1990, s. 86.

¹⁰⁵ På Lp-en af samme navn.

cottet fra radiostationer og/eller forsynet med en advarsel på pladecoveret om, at de indeholder tekster, der kan være skadelige for mindreårige (»Parental Advise – Explicit Lyrics«).¹⁰⁶ I denne sammenhæng bruges Springsteen-nummeret med dets patriotiske associationer og Springsteens image som den hvide rocks svar på den amerikanske drøm til et forsvar for USA og den ytringsfrihed, der er nedfældet i forfatningen (modsat Kina og andre lande, der bruges som sammenligning). I dette nummer er alle, både den hvide rock og hip-hoppen, i samme båd.

I følgende nummer kan man se brug af et kendt musikstykke i en funktion, hvor dette bliver forvrænget:

Båndeksempel 19: 2 Live Crew: 'Do Wah Diddy Diddy' (udpluk).

I 2 Live Crews udgave af dette tyggegummi-pop-nummer (som er skrevet af Barry/Greenwich, originalt indspillet af The Exciters (1963), et stort hit for den engelske gruppe Manfred Mann i 1964), bliver den oprindelige vrøvleagtige kærlighedstekst forvansket med alle mulige sjofle og perverse udtryk. Dette kommer tæt på en klassisk subkulturel reaktion, hvor de associationer, der knytter sig til det oprindelige nummer og kunstnere og dermed deres stilling i massemedierne og folks bevidsthed, ændres. Ved at angribe nummerets oprindelige betydning stilles spørgsmålstegn ved de kulturelle begreber og værdier, det repræsenterer.¹⁰⁷

Disse parodier ses ikke ofte i hoppen, og 2 Live Crew selv hører til i et lidt kuriøst hjørne af hip-hoppen, som mest er ude på at lave humoristiske tekster og parodier. I den øvrige hip-hop ændres associationer til numre fra hvid musikkultur dog også, selv om de citeres, fordi man kan lide dem. Der bliver i disse tilfælde knyttet associationer til sort kultur til de oprindelige numre, og derfor er der – til trods for, at egentlig forvrængning af citater er sjældnen i hip-hop – tale om, at der på et symbolsk plan foregår en kamp om at markere sin kultur.

I hard-core kan man se et andet forhold til den hvide musikkultur end i den øvrige hip-hop. For eksempel ses Bruce Springsteen som symbol på den dominerende hvide rocks indholdsmæssige fallit og det, man gerne vil overgå:

»Can I tell you why this music wins? Because it is intrinsically powerful. This is some of the most exciting popular music being made by anyone anywhere on the planet. I've always said, 'Please let us play on a bill with Bruce Springsteen or whoever most white people think is an exciting rock and roller. We'll go on first!' Let me put Public Enemy on before Bruce Springsteen; that would be *it* for brother Brucie. [...] He'd had to go and take an early shower!«¹⁰⁸

Dette mere negative forhold til hvid kultur indvirker også på brug af sampling, hard-core holder sig i højere grad end anden hip-hop til at bruge samplinger, der stammer fra den sorte kulturkreds, frem for at tilstræbe en vifte af citater fra mange stilarter som i den kunstorienterede hip-hop, den hvide musikkultur bliver for det meste helt ignoreret.

¹⁰⁶ Mange hip-hopgrupper synes for øvrigt, at det er ære at få denne mærkat, og mange kunder går efter den, når de køber plader. Mærkaten er indført som følge af en aftale mellem de store pladeselskaber og foreningen Moral Majority – et forslag, pladeselskaberne er gået ind på som led i lobbyarbejdet for at få indført afgift på uindspillede kassettebånd, idet Moral Majority har tætte kontakter til kongressen.

¹⁰⁷ Ligesom Hendrix' udgave af 'Star Spangled Banner' for stærkt forvrænget guitar på Woodstock i 1969 af mange blev opfattet som en antipatriotisk ytring, som en kritik af USAs engagement i Vietnam.

¹⁰⁸ Bill Adler, direktør for Rush Artist Management, hvor blandt andre Eric B. & Rakim og Public Enemy er tilknyttet, i Dery 1988, s.48

Efter min mening er denne tendens til kun at bruge elementer fra den sorte kultur øget inden for hard-core i løbet af de sidste tre-fire år. Dette ses i Public Enemys stilistiske udvikling fra deres første til tredje plade. Deres første plade, 'Yo! Bum Rush the Show', minder i stilen en del om old school-heavy rock/rap á la Run-D.M.C., for eksempel i numrene 'Your gonna get yours' og 'Sophisticated bitch', men på 'Fear of a Black Planet' ses denne type numre og citater ikke.

I praksis holder man sig i hard-core til soul og funk. Soul og funk er genrer, der i forhold til rock, pop og disko, har en tættere og mere entydig tilknytning til den sorte kultur, selv om disse sidstnævnte genrer i udspringet er sorte musikkulturer. Det gamle soul- of funkmateriale bringes i en ny kontekst, der har en tydelig forbindelse til en sort storbykultur, og bliver dermed et led i at reetablere gamle sorte musikformer og fastholde deres stilelementers betydning, frem for at de bliver opsuget i den brede populærmusik eller bare ignoreret:

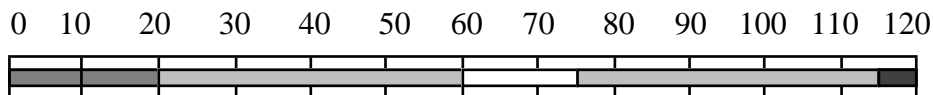
»[...] what we intend to do with sampling [...] is to take something old and make it new again. The strong point of what sampling does for us, as a music form, is to establish some soul grooves and some old funk that's lost with today's R&B in the name of crossover, in the name of pop charts, in the name of Whitney Houston, whatever.«¹⁰⁹

Dermed bliver soul/funkens kulturelle/politiske betydning at markere den sorte kultur. Brugt i sammenhæng med de kritiske tekster giver disse genrer associationer til '1960-erne', for eksempel giver James Brown-citater associationer til hans rolle som sort kulturel helt, 'Soul Brother no. One' og dermed hans rolle for borgerrettighedsbevægelsen. Disse kilder bruges som garanti for autenticitet, at man har et tilhørsforhold til ghettoen og rødder i den sorte kultur, især James Brown, der nærmest bruges som et stempel for autenticitet.

Frem for angreb på popmusikkens koder er det mere hyppigt at finde opgør med popmusikken i hip-hoppen i en mere direkte form, hvor de to musikformer stilles op over for hinanden i en kollage, for eksempel 'Turn off the Radio' med Ice Cube, som også er et eksempel på den minidramaform, som mange hard-core-grupper formulerer deres synspunkter igennem:

Båndeksempel 20: Ice Cube: 'Turn off the Radio', 1990.¹¹⁰

I dette nummer skal man forestille sig Ice Cube, der stiller ind på en radio og hører fornærmende udtalelser, hvorefter han spontant går til modangreb i en rap. Hele nummeret varer cirka to minutter, det falder i fem dele, som har følgende længde i sekunder:



I første del, introduktionen, hører man, at der bliver stillet ind på en radiostation, hvor en discjockey siger, at man ikke vil høre Ice Cube, for det er 'bullshit', mens der i baggrunden bliver spillet noget let pop. Dette bliver afbrudt af det egentlige nummer, hvor Ice Cube går til modangreb med de værste fornærmelser og trusler – i rimede kupletter. Dette gentages varieret i tredje og fjerde del, i tredje del høres radiostemmen, der siger, at man kun vil høre »Straight R 'n' B. [rhythm 'n' blues]«, reaktionen på

¹⁰⁹ Daddy-O fra Stetsasonic i Dery 1988, s. 48.

¹¹⁰ På Lp-en 'AmeriKKKa's Most Wanted'.

dette er »Fuck top twenty, top ten, until you put more hip-hop in«. Mod slut hører man en stemme, der siger, at han hader rap, specielt én fyr: Ice Cube. Derefter hører man en person, der ringer fra en telefonboks: »I just call to say fuck the world« – nok en hen-tydning til, at det er forbudt at bruge bandeord på de fleste radiostationer (disse ord bliver 'bippet' væk), og man skal så forestille sig en situation, hvor det lykkes en person at ringe ind og nå at sige ordet 'fuck'. I stil med hard-corens gangsterideer bliver nummeret en fantasi om, at man virkelig provokerer de hvide lyttere, og at man kan gå ind og overtage mediet: man overrumpler en radiostation, vinder slaget og dermed giver sig selv imaget om at være en slags medieforbryder og -gangster.

Overfaldet ligger også i musikken. Backingen består af én takt, der kører i ring:

The image shows three staves of musical notation for a 4/4 time signature. The top staff is labeled 'Guitar' and shows a single note (D) with an accent (>) and a series of rhythmic markings (x) indicating a steady pulse. The middle staff is labeled 'Bas' and shows a simple bass line with a few notes and rests. The bottom staff is labeled 'Trom.' and shows a drum pattern with various note values and rests.

Guitaren spiller kun en tone, D; der er på nummeret også en saxofon, der kommer ind hist og pist med 3-4 forskellige figurer. Disse figurer bliver afspillet forskellige steder i takten de gange, de kommer ind. Første gang saxofonen kommer ind, har den en figur, der tilnærmelsesvist kan noteres således:

The image shows a single staff of musical notation for a saxophone figure in 4/4 time. It starts with a rest for the first two beats, followed by a series of eighth and sixteenth notes in the third and fourth beats.

Saxofonens figur er i Bb-dur, hvilket adskiller den fra det øvrige akkompagnements centrering om tonen D og giver en bitonalt effekt.

Musikken virker som et overfald, når den starter med sin tætte karakter, som er i direkte kontrast til radiostationens bløde pop. Angrebet ligger også i musikkens korthed (den egentlige musik varer sammenlagt et minut og tyve sekunder, resten er snak) og abrupthed: det hele er forbi, inden man når at tænke sig om. Stillet over for radiostationens musik bliver nummeret et angreb på denne musikform og de medienormer, den står for – de dominerende stationers udbud af ufarlig gennemsnitsmusik (hvad enten den er lavet af sorte eller hvide) og udelukkelsen af hip-hoppen. Nummeret modstiller den bløde musiks virkelighedsflugt med de hårde realiteter (»Reality, that's where I'm coming from«, som det hedder i teksten et sted), man vil have den sorte kultur synliggjort i massemedierne, man vil have sin musik anerkendt og spillet med samme hyppighed som den øvrige populærmusik uden at gå på kompromis.

Indholdet i den kritiske hip-hop.

De elektroniske medier er i høj grad et sted, hvor den sorte kultur slås mod det hvide hegemoni. Hip-hoppens ønske om i massemedierne at markere en stærk sort kultur, der ikke kan misforstås/indpodes ny betydning, skal ses på baggrund af andre sorte musikformers skæbne i medierne, hvor de sorte musikere har været og stadig er udsat for diskrimination. I Nummeret 'Who Stole The Soul' med Public Enemy omtales det tyveri, de hvide menes at have udøvet på oprindeligt sorte stilarter (i dette tilfælde soulen), som i hvide kunstneres udgaver langt har overgået originalerne i udbredelse:

»But this time the rhyme
 Gonna ask who did the crime
 Then let's get down to the nitty-gritty¹¹¹
 Like I wanna know who
 Picked Wilsons Pocket¹¹²
 Afth, he rocked it
 Fact, he shocked it
 Same kinna thing they threw at James¹¹³
 An what they did to Redd¹¹⁴ was a shame
 The bigger the Black get
 The bigger the feds¹¹⁵ want
 A Piece of that ... booty¹¹⁶
 International rape system [...]
 Who stole the soul.«

I teksten spilles på, at soul både betegner en musikgenre og betyder sjæl, musikgenren souls skæbne ses som en parallel til, at den sorte sjæl er blevet undertrykt. Frustrationen over at være henvist til en underordnet kulturel plads viser sig i angreb på fremtrædende hvide stjerner. I 'Fight The Power'¹¹⁷ med Public Enemy lyder det:

»Elvis was a hero to most
 But he never ment a shit to me you see
 Straight up racist that sucker was
 Simple and plain
 Motherfuck him and John Wayne
 Cause I'm Black and I'm Proud
 I'm ready and hyped¹¹⁸ plus I'm amped¹¹⁹
 Most of my heroes don't appear on no stamps.«

Hip-hoppens forhold til mediet må ses på baggrund af, at det generelle politiske klima i USA i 1980-erne tilsyneladende er blevet dårligere siden 1960-erne relative tolerance:

»The thing to understand is the difference in the cultural climate today *vis á vis* the '60s. Take Woodstock, for example: There was an even balance of white and black artists there. [...] they were all mixed up together. And that wasn't unusual because that's the way radio was at that time. What happened, in the early '70s, was that the once-monolithic rock audience was demographed by radio programmers. Now, there's so-called 'rock radio' for white kids in the suburbs and so-called 'urban radio' for black kids in the cities.«¹²⁰

¹¹¹ barske realiteter

¹¹² ordspil med Wilson Pickett, soulsanger.

¹¹³ James Brown.

¹¹⁴ Otis Redding

¹¹⁵ The federals = FBI.

¹¹⁶ rov, udbytte.

¹¹⁷ Fra pladen 'Fear Of A Black Planet'

¹¹⁸ opstemt

¹¹⁹ = amplified, elektrisk forstærket

¹²⁰ Bill Adler i Dery 1988, s.54.

Denne udelukkelse i hard-core af selv det, som giver associationer til den oprørske del af den hvide kultur, nemlig heavy rock-elementer, tager jeg som tegn på, at holdningen til den hvide kultur er radikaliseret. Man har kunnet bruge heavy rock i et stykke tid, fordi den var med til at hjælpe hip-hoppen frem i medierne, men så falder den ud, fordi der er et behov for at markere en særegen sort kultur.

Men hip-hop er ikke kun en kulturel kamp mellem sorte og hvide kulturelle værdier, men er også udtryk for modsætninger inden for den sorte kultur. Bill Adler siger i forbindelse med, at hip-hop ikke bliver spillet særligt meget på de sorte radiostationer, som for det meste holder sig til rhythm 'n' blues og disko:

»[...] it's a war between the buppies and the B-boys; buppies are black yuppies and the B-boys are our guys. Black radio is run by upwardly black men who, even if they come from a background like Chuck's¹²¹, don't want anybody to know about it. Rap music pulls them right back to the streetcorner, which is distasteful to them, even terrorizing. It's black, aggressive, loud, sexual music, and it has very little to do with Luther Vandross, who's a staple of black radio at this point.«¹²²

Modsætningen eksisterer mellem de sorte, der søger en middelklasseidentitet, og så de, der betoner de sorte rødder. Det ses tydeligst i de radikale islamiske strømninger i hip-hoppen, som har rødder tilbage til 1960-ernes afrocentrisme, til 'De Sorte Pantere', som oprindeligt var en religiøs bevægelse, og til fremtrædende sorte, der har konverteret til Islam, for eksempel Muhammed Ali. Mest ekstrem er nok bevægelsen 'The Five Percenters', der mener, at de er de få udvalgte, der har en sand forståelse af afrikansk identitet og ikke mener, man overhovedet skal blande sig med de hvide. Dette er baggrunden for, at mange rappere fremhæver hip-hoppen som videreførelse af afrikansk tradition:

»You gotta remember that rap goes all the way back to Africa.«¹²³

Følgende eksempel er et nummer, der direkte henvendt til den sorte lytter beskæftiger sig med det sorte identitetsproblem, og det er også et eksempel på brugen af hip-hop til hurtigt at lave et nummer, hvis tekstlige indhold er en aktuel kommentar:

Båndeksempel 21: Professor Griff & The Last Asiatic Disciples: 'Real African People', 1990.¹²⁴

Teksten til dette nummer er en kritik af de sorte, der burde lære mere om sin egen kulturelle baggrund i stedet for at prøve at leve op til normer om civiliseret opførsel, uddannelse, universitetsgrader og dermed bliver i tvivl om sin identitet:

»Africa – I'm just african,
I'm just an african black negro,
I'm just african negro black american,
No, no, no, no, wait a minute
I'm just african negro nubian american black negro sometimes
when I wanna be down with the truth.«

¹²¹ Rapper i Public Enemy.

¹²² Bill Adler i Dery 1988, s. 54.

¹²³ Afrika Bambaataa i Dery 1988, s. 34.

¹²⁴ Fra Lp-en 'Pawns in the Game.'

Baggrunden, ostinatbasen, er første takt af Gil Scott-Herons 'The Revolution Will Not Be Televised' (båndeksempel 7, s. 31), afspillet i et hurtigere tempo. Bastonen i originalen er et F, her et Ab, nummeret er altså sat en lille terts op, det vil sige, at tempoet er sat 15% op. Tonen i slutningen af takten, der lyder lidt som en trompet, er originalindspilningens fløjte. Oven på denne baggrund er lagt forskellige stemmer og også en arabisklydende sang, der giver associationer til islamisk identitet.

En lignende brug af hip-hop til at bevidstgøre om den sorte identitet, rødder og historie findes i Boogie Down Productions 'Why is That?' (båndeksempel 14, s. 45), hvis tekst er ment som en belæring af sorte børn (»Black kids, follow me!«). Der sættes spørgsmålstegn ved, hvorfor sorte børn i skolen kun lærer at læse, skrive og opføre sig ordentligt uden at lære om den sorte kultur, det er ligesom at prøve at lære en hund at være en kat, hvorefter der kommer et belærende foredrag om, hvorfor nogle af de personer i bibelen, som man i skolen lærer er hvide, i virkeligheden er sorte.

Reaktionen mod de hvide og orienteringen mod radikale bevægelser kan skyldes, at skellet mellem middelklassen og de fattige er blevet større i 1980-erne under krisen og de republikanske præsidenter, der har skåret kraftigt i sociale programmer. Man har ikke set meget til en velfærdsstat eller større social retfærdighed, hvorfor man ser sig om efter helt andre muligheder.

5. Sammenfatning og diskussion af kapitel II og III.

Den oprindelige hip-hop opstod lokalt i den sorte ghetto som opfyldelse af og løsning på konkrete behov og problemer, som udsprang af sociale og kulturelle uligheder: problemer med gadebander og behovet for en musik, der kunne få ritualerne i break dance og den øvrige gadekultur frem. I stedet for at acceptere den færdigproducerede diskomusik, skabte hip-hopdiscjockeyerne ved at omarrangere brudstykker af plader en musik, hvis karakter var homolog med disse kulturelle værdier.

Da hip-hop og rap kom frem som pladegenre, var det en sammensætning af rap, disko/funk og tekno spillet på traditionelle instrumenter, med et tekstligt indhold, der mest handlede om at danse og at prale – det var en musik, der var pladeselskabsstyret og til en vis grad romantiserede ghettolivet. Dette udviklede sig i 1980-erne til en stil, der i sammensmeltning af rap, sort dansemusik, hip-hopdiscjockeyeffekter og sampler-kollage har et særegent lydbillede, som på mange punkter adskiller sig fra den øvrige brede populærmusik. Det tekstlige indhold har forandret sig i en mere samfundskritisk retning, fra den moralske opfordring til den sorte befolkningsgruppe, som sås i 'The Message,' til i hard-coren at være et direkte angreb på den hvide kulturs dominans i USA. Denne musik har et anderledes pessimistisk verdensbillede end den tidlige hip-hop.

Den nuværende hip-hop har en forholdsmæssig stor udbredelse i massemedierne og har således ikke samme karakter af lokal kultur som den oprindelige hip-hop, men den er i musikmedierne en subkultur med stærk tilknytning til en bestemt samfundsklasse. Hip-hop har formået at manifestere sig som en sort amerikansk storbykultur, den har bevaret et ry for at komme direkte fra ghettoens rendesten.¹²⁵ Den er til forskel fra så mange andre af den sorte kulturs musikformer blevet udbredt i massemedierne uden

¹²⁵ Uden at jeg har egentlige kvantitative undersøgelser at bygge dette på, er det alligevel markant, hvordan hip-hop i musiktidsskrifter næsten altid behandles ud fra en ghettosynsvinkel. Se for eksempel de artikler i MM, Samvirke og Gaffa, der er nævnt i litteraturlisten, eller musikbladet New Musical Express.

hvide imitatorer,¹²⁶ men gennem velformulerede, selvpromoverende og provokerende storbysorte. Hip hoppen gør meget for at skabe sit helt eget lydbillede, og det er lykkedes at få lyden af trommemaskiner, rap, scratcheffekter og samplerkollage til at give associationer til ghettokulturen i massemedierne (omend dette forhold udfordres af MTV og lignende). Hip-hop er vel den populærmusikgenre, der for tiden har klarest tilknytning til en bestemt samfundsmæssig og geografisk gruppe – uden at der dog er tale om et totalt sammenfald af socialt og musikalsk felt.

Hip-hoppen er således et vidnesbyrd om eksistensen af sociale og kulturelle forskelle, den markerer den sorte kulturs egenart i forhold til den dominerende WASP-kultur.¹²⁷ Det kritiske hip hop stiller spørgsmålstegn ved det beståendes orden, og det sker – foruden i teksterne – i en særegen musikalsk stil, hvis lydbillede homologt med at ville udfordre det etablerede er aggressivt og pågående. Jo mere kritisk indstilling til det hvide samfund, grupperne har, desto større grad inddrages elementer, der har **længst og/eller** kultur (rytme-, riff-, call and response og ostinatopbygning af til tider afrikansk karakter), mens elementer, der associerer til den brede populærmusik (synthesizere, harmonik, melodik, sang) undgås. Der er kun i få tilfælde tale om bricolage, dvs. at den dominerende kulturs stilelementer tages ind i musikken for at blive forvrænget, i stedet vender musikken sig indad, er selvrefererende og ignorerer den hvide kultur – det gælder især den hip-hop, der indgår i organiserede, politiske bevægelser, der går ind for sort isolationisme. Også i rappen, hvor den sorte mundtlige tradition virkelig kommer til udtryk, markeres afstanden til den brede popmusik: rap har en mere klar tilknytning til sort kultur end sang har; godt nok har den 'sorte' sangstil i jazz, blues og soul haft stor betydning for disse genrers tilknytning til og identifikation med sort kultur, men denne betydning er blevet svækket, efterhånden som der har været mange gode hvide sangere inden for disse genrer.

I den brede populærmusik er der i det hele taget mange stilelementer, der oprinder i den sorte kultur, men hvis betydning er blevet udvisket. Her kommer hip hoppen ind med en ny stil, der på ny stiller de kulturelle forskelle klart op. Når hip hoppen bruger samplinger, undgår den ikke kun den hvide musikkultur, men gør også op med den forliggende sorte musik, diskoen og den bløde rhythm & blues, fordi den ved opsugningen i massemedierne har fået en anden betydning end oprindeligt, den er blevet til cross-over- og fusionsmusik beregnet til at nå alle befolkningsgrupper. Ved at sample funk og soul, forsøger hip hoppen at retablere disse stilelementers betydning i medierne som værende distinkt sort kultur, disse samplinger refererer til tider, hvor raceforskellene var mere tydelige. Også hip-hoppens dyrkelse af maskulinitet – battle, pral etc. – er en reaktion mod mediefænomener, der ud over at forsøge at være hvide sorte (Michael Jacksons plastiske operationer for at se mere hvid ud) også spiller på et androgynt image (Michael Jackson og Prince). Modsat Jacksons og Princes androgyne og ikke specielt raceprægede sangstil har hip-hop og rap en mere aggressiv maskulinitet som ideal – den tilbagevendende til tidligere tiders idealer, som hip-hoppen i visse tilfælde er udtryk for, er et ønske om tider med mere klare identiteter og dermed en kritik af integrationsideer.

¹²⁶ Den eneste hvide rapgruppe, der hidtil har haft nogen betydning, Beastie Boys, havde sorte producere, managere og et sort pladeselskab i ryggen. Jo længere man kommer bag ved de sorte rapgrupper, jo flere hvide er indblandet (især hvor de store pladeselskaber står bag), men langt hen ad vejen er der langt flere sorte bag kulisserne i rap end i R&B, soul og pop.

¹²⁷ White Anglo-Saxian Protestants.

Hip hoppen udtrykker således ikke kun, at modsætningerne mellem sorte og hvide er vokset, men også, at der er øgede modsætninger inden for den sorte befolkningsgruppe med hensyn til kulturel identitet og integration i det hvide samfund.

Disse øgede modsætninger skyldes en større afstand mellem levebetingelser og ideologi. I ghettoerne er levevilkårene blevet stadig dårligere siden 1960-erne, hvor der i en periode via lovgivningen blev ført en aktiv integrations- og socialpolitik. Disse ting er nu stort set sparet væk, og der har ikke ligefrem været store investeringer i ghettoerne siden da. Forsøg på at skabe arbejdspladser og andre former for initiativer til selvforsyning blandt den sorte befolkning løber hurtigt ud i sandet på grund af mangel på reel økonomisk basis.¹²⁸ I 1980-erne er det gået støt ned ad bakke, der er for eksempel nu 25% af alle sorte mænd mellem 18 og 30 i fængsel eller har været det (i Washingtons sorte ghetto 46%).¹²⁹

Den eneste vej ud af ghettoen er at gå ind i på det hvide samfunds præmisser: den individuelle karriere, som alle da også på papiret har haft lige muligheder for siden de sidste juridiske hindringer for fuld integration blev fjernet i 1960-erne. I realiteten betyder det, at alle har samme muligheder, hvis man ellers vil optage hvide middelklasseværdier, hvor mangel på succes er ens egen skyld. Dette er et billede, som man i stor stil bombarderes med i TV og i reklamer.¹³⁰ 1960-ernes racebevidsthed og mere kollektive værdier er i denne sammenhæng forældede begreber. Dette er altså en tilstand, hvor undertrykkelsen er af mere hegemonel art: den sorte kultur undertrykkes ikke i så høj grad som tidligere fysisk og juridisk, men ideologisk.

For den store gruppe af sorte, hvis reelle levevilkår ikke er blevet forbedret, har integrationstanken spillet fallit:

»[...] the philosophy of integration, for all its incremental improvements, has not altered the basic condition of most blacks in America.«¹³¹

Modsætninger mellem fløje inden for den sorte befolkningsgruppe, der er for eller imod integration, er ikke noget nyt, de har eksisteret i hvert fald siden århundredeskiftet.¹³² I lang tid har integrationen domineret som vejen frem, især i de mere velformulerede dele af de sorte bevægelser, der forhandler på samfundets præmisser. Hip hoppen er derfor et tegn på, at tilliden til denne tanke er for nedadgående.

Udvisken af den sorte identitet og modsætningen mellem ideologi og virkelighed giver indre modsætninger i den sorte kultur, og det er dette, der afspejles i hip hoppens skarpe udhamren af sort identitet. Det er ikke overraskende, at 1980-ernes forøgede modsætninger viste i kulturen, så på denne baggrund skal hip-hoppens udvikling fra et

¹²⁸ Det gælder også inden for musikindustrien, hvor hele det sorte netværk af musikere, discjockeyer, promotere og uafhængige pladeselskaber og distributører er ved at gå i opløsning. Organisationen Black Music Association (BMA) blev dannet i 1978 i et forsøg på at redde stumperne, men den har aldrig fået nogen særlig betydning på grund af indre stridigheder og mangel på økonomisk fundament. Se George, kapitel 6.

¹²⁹ Information, 19/5 1992.

¹³⁰ Repræsentant for denne gruppe af sorte assimilerede er i TV-mediet *Cosby & Co.*, en af hip-hoppens store idiosynkrasier

¹³¹ George, s. 199.

¹³² Jeg tænker her Booker T. Washingtons ideer om sort selvforsyning i forhold til W. E. B. Du Bois' (medstifter af NAACP, National Association for the Advancement of Colored People) ideer om, at en sort assimileret elite ('talented tenth') havde plads i det hvide samfund, mens resten udgjorde et proletariat. Se George, kapitel 1.

diskoudgangspunkt til en stil, der ligger uden for normerne for både 'kunst'-musik og den sorte 'tilpassede' musik, også ses.

Kapitel IV: En Undersøgelse af Hip-hop i Klub 47.

0. Indledning.

Ideen til at lave denne undersøgelse af hip-hopkulturen i ungdomsklubben Klub 47 kom af, at jeg var nysgerrig efter at finde ud af, hvordan hip-hop faktisk laves, hvordan den ny musikteknologi bruges, om denne måde at lave musik på tiltrækker folk, som ellers ikke ville drømme om at beskæftige sig med musik.

Det var også mit formål at lave et slags pilotprojekt, der skulle belyse de subkulturteorier, jeg behandlede i kapitel 1. Det drejer sig især om følgende punkter:

- Har kulturen sin egen stil, og hvilke elementer indgår i denne?
- Er den et lokalt fænomen?
 - består kulturen af unge, der udtrykker kulturelle og sociale uligheder og modsætninger inden for deres samfundsgruppe i en adfærd og stil, der ud fra samfundets normer må betegnes som afvigende?
 - Bliver en sådan kulturel konflikt udtrykt i kulturens stil, og hvordan? Opstår stilen via bricolage?
 - Er der i kulturen tale om et 'magisk' forhold til kulturproduktet, dvs., at man har det forhold til musikken (eller andre dele af stilen), som man ønskede, man havde i virkeligheden?

Min undersøgelse strakte sig over tre måneder, november 1991 til januar 1992. Jeg havde kontakt med seks grupper, jeg overværede dem øve (mindst to gange i de tilfælde, hvor det kunne lade sig gøre¹³³) og lavede derefter interviews. I alt var der i grupperne omkring 22 medlemmer – det upræcise tal skyldes, at nogle af grupperne havde en forholdsvis løs struktur, hvor besætningen skiftede. Ud over de egentlige medlemmer havde nogle grupper også tilknyttet personer, der hjalp til, for eksempel med at lave musikken eller skaffe dem jobs. Alle var drenge, alderen var 15 til 25 år med hovedvægten mellem 16 og 19 år.

0.1. Generelt om de undersøgte grupper.

Først og fremmest fandt jeg ud af, at de undersøgte grupper var meget forskellige med hensyn til social baggrund, holdninger, opfattelse af hip-hop og motiver for at beskæftige sig med hip-hop – dette gjaldt også inden for samme gruppe. Selv om antallet af interviewede ikke er stort, synes jeg alligevel, der var klare tendenser i dette, som jeg vil udtrykke i følgende to idealtyper:

Type 1. Denne type grupper bestod fortrinsvis af unge fra lokalområdet, som havde deres gang i Klub 47 eller lignende klubber i området. Gruppemedlemmerne mente, at hip-hop var og burde være en undergrundsmusik og -livsstil. Musikken indgik i denne livsstil på samme måde som graffiti: folk lavede musik, fordi det var en del af kulturen og fordi de kammerater, man var vokset op sammen med og gik rundt med, gjorde det. Mange var startet med graffiti, men var stoppet, fordi det var blevet for farligt (nogle var blevet idømt bøder for graffitimaling), og musikken var så den anden hovedmulighed for at markere denne livsstil; man begyndte så at rappe, fordi det var overskueligt. Der lå ikke en masse overvejelser bag valget af hip-hopstilen, det kunne i teorien have

¹³³ Nogle af grupperne øvede i denne periode stort set ikke i Klub 47, men mødtes andre steder for at producere musik.

været en anden stil eller en anden aktivitet, alt efter den omgangskreds, man nu havde i lokalområdet. Grupperne var fundet sammen, fordi medlemmerne var gamle venner eller venners venner, som var kommet ind hen ad vejen. Grupperne kunne være mere eller mindre løst sammensat, der var altid plads til en rapper til, hvis en af vennerne ville være med. Der kunne være hyppige udskiftninger, alt efter hvad der skete i venskabskredsen – for eksempel hvis nogen blev uvenner. Størstedelen af øveaktiviteten og udarbejdelsen af musik og tekster foregik i Klub 47, øvelokalet fungerede til dels også som mødested, hvor man hørte hinandens nyeste plader og snakkede om løst og fast (gode rygter), øvningen var til tider ret ukoncentreret. Det var ikke en primær ambition at komme ud til en videre kreds med musikken, den var primært rettet mod hip-hopmiljøet. Musikken var hard-core og old school, teksterne ofte på dansk og med samfundskritisk indhold, der gik på problemer: narko, sprut og andre problemer, man havde inde på livet i området. Teksterne kunne også være praletekster i den gamle stil. Enkelte af gruppemedlemmerne havde musikalsk baggrund. Medlemmerne gik i skole eller var lærlinge. Forældre var typisk ufaglærte og håndværkere: rengøringsassistent, bogtrykker, altmuligmand. Boligformen var lejlighed og kolonihavehus. Denne type udgjorde et flertal af de undersøgte.

Type 2. Denne type kom ikke fra lokalområdet, men fra Københavns forstæder, medlemmerne var ikke nødvendigvis venner fra barndommen, men havde fundet sammen om musikken på et eller andet tidspunkt. Grupperne havde en forholdsvis fast struktur med faste funktioner, man tog ikke bare en ekstra rapper ind, fordi man havde en ven, der gerne ville være med, det kom an på ens planer med gruppen. Klub 47 var ikke deres eneste øvefacilitet, meget af udarbejdelsen af musikken skete hjemme hos gruppemedlemmerne eller andre steder med det passende udstyr. Øvningen i Klub 47 var som regel koncentreret og effektiv, her blev de dele, hver enkelt havde udarbejdet eller øvet på derhjemme, sat sammen. For en del af dem var hip-hop også en livsstil, men her spillede musikken den altafgørende rolle, man var meget sammen om nogle musikalske ambitioner: at komme ud til en større kreds med musikken og lave plader. Musikken var primært new school. Teksterne handlede om hip-hoppen selv eller om »alt muligt«, de undgik skarpe politiske udtalelser. Teksterne var overvejende på engelsk, idet dansk ikke lød 'rigtigt' nok. Nogle havde en musikalsk baggrund, men egentlig ikke markant flere i forhold til type 1. Medlemmerne gik i skole eller gymnasiet. Forældrene var fra håndværkere til direktører, boligformen parcelhus.

Fælles for de fleste var, at de var begyndt at dance breakdance og electric boogie, da det omkring 83-84 var højeste mode blandt 10-14-årige drenge, nogle af dem havde holdt ved kulturen og var gået over til at lave graffiti, da dansen gik af mode, og til sidst blev det musik, der var hovedsagen.

Der var en del diskussioner mellem de to typer grupper, blandt andet i spørgsmålet, om det var vigtigt at bevare hip-hop som en undergrund eller det gjaldt om at markere stilen på plade og i massemediernes bevidsthed, til dels kunne man se en rivalisering mellem de to typer grupper – Amagergrupperne mod de andre. Generelt var grupperne positive over for, at jeg var til stede, over at få opmærksomhed og over for at blive interviewet – interessen var størst i de grupper, der havde store ambitioner.

De seks undersøgte grupper hedder Funk Flush, DBD (Death Before Disco), Unit Zero, Humleridderne, Mighty Lifesaver og URD (Ultimate Rhyme Department). I det følgende er grupper nummereret med romertal (ikke i ovennævnte rækkefølge) og medlemmer med bogstaver.

1. Praksis.

En stor del af Klub 47s aktiviteter består af musikøvelokaler, som ofte er i brug. Der er to øvelokaler til rockbands mm., et lydstudie, hvor man kan lave demoinde-spilninger, og så et hip-hopøvelokale. I dette lokale er der to grammofoner og en diskoteksmikser til at skifte mellem grammofonerne. Grammofonerne er af typen Technics SL 1210, som er meget brugt af hip-hopdiscjockeyer (og andre discjockeyer), idet den er meget stabil over for rystelser, og den har en hastighedsregulering, der virker inden for et ret stort område – denne regulering er en stor glideknop, der sidder foran på grammofonen og derfor er nem og hurtig at betjene. Ydermere er pladetallerkenen magnetdrevet, hvilket vil sige, at den kan drejes frit frem og tilbage, når man scratcher, cutter eller skal dreje en plade baglæns i et backspin. Når man slipper en plade for at afspille den, er grammofonen meget hurtig til at nå op på fuld hastighed. Endvidere er der i lokalet en kassettebåndoptager, mikrofoner, mikser til at mikse alt dette med grammofonerne, forstærker og højttalere.

Nogle grupper brugte plader med færdige beats. Disse plader (for eksempel serien 'Ultimate Breaks and Beats') består af numre, der kun indeholder et akkompagnement: først og fremmest trommerytmer, i nogle numre basgang, lidt akkorder og forskellige effekter. Nogle af disse numre er originale instrumentalnumre (for eksempel nummeret 'Apache', som blev brugt i 'Adventures on the Wheels of Steel' (se båndeksempel 1, s. 18), andre er sat sammen fra forskellige kilder med sampler eller produceret på synthesizere. Disse beats bruges som akkompagnement for rap.

Disse plader indeholder som regel også lydeffekter (fx. fra film) og små udpluk fra plader (fx. fra James Brown) til at scratche med: 20-30 effekter af varighed af ca. 2 sekunder ligger efter hinanden med måske 10 sekunders pause imellem, som discjockeyen kan vælge fra, alt efter, hvad der skønnes at passe ind til nummeret. På den måde skal man ikke selv høre flere hundrede plader igennem for at finde et passende scratch, og det er også lettere at scratche, når brudstykkerne ligger med pause imellem. Som jeg nævnte i kapitel II, sætter man små mærkater ved de steder på pladerne, der skal bruges til at scratche med, så de er lettere at finde. Det kan hurtigt blive en hektisk opgave at være discjockey, hvis man i et nummer skal skifte mellem mange forskellige plader.

Man kan lave hip-hop ved udelukkende at bruge disse plader og så en mikrofon: hvis en rapper har skrevet en tekst, finder man et beat, som man synes passer til i karakter og tempo, og afspiller det på den ene grammofon. Rapperen rapper sin tekst, og mellem versene eller linjerne kan discjockeyen på den anden grammofon bruge de små scratches til soloer og svar. For at komme i gang behøver man således kun at købe nogle plader, skrive en tekst, øve sig i at rappe og at betjene grammofonerne – og få det til at fungere sammen.

De grupper, der starter på denne måde, ønsker ret hurtigt at få en musik, som de selv har sat større præg på. Grupperne laver eller får lavet backingbånd produceret på sampler, sequencer, computer, synthesizer, mikser, effektenheder, trommemaskiner og fire/ottespors båndoptager. Et sådant udstyr kan hurtigt blive dyrere end traditionelle instrumenter i den øvrige 'rytmiske' musik, hvis det skal lyde ordentligt.

Med hensyn til arbejdsform var der i grupperne som regel tre funktioner: rapper (og som oftest tekstforfatter), discjockey og komponist (også kaldet producer, da det jo i høj grad drejer sig om at sidde med musikteknologien og rode med nogle enkeltdele, indtil det passer sammen). Disse funktioner var ofte specialiserede: en havde forstand på musik og teknisk snilde til at producere backingbåndene: finde gamle plader at sample

fra, arrangere disse samplinger, programmere trommemaskine, synthesizer mm. og sætte det hele sammen ved hjælp af sequencer. Dette blev lavet efter rappernes ideer eller i hvert fald tilpasset disse: hvis producenten af musik kom med noget, som rapperne ikke syntes passede i karakter, blev det kasseret. Andre var rappere og tekstforfattere og lagde i høj grad gruppens profil, om den nu var hard-core, new school, om man rappede på dansk eller engelsk. Endelig var der en discjockey, i nogle tilfælde to. Når backingbåndet var klart, var det tid til at samles og øve over det, og denne funktion var henlagt i Klub 47. Her fandt discjockeyen passende scratches, rapperne øvede, og det hele blev øvet sammen. I grupperne med flere rappere eller discjockeyer, var det ikke alle, der var aktive på samme tid ved øvelse, forskellige numre kunne have forskellige sammensætninger af rappere og discjockeyer, det blev ikke tilstræbt, at alle var beskæftiget i hvert nummer, som det ellers er tilfældet i bands inden for andre rytmiske genrer.

I en af grupperne var de ovennævnte funktioner i øvrigt så specialiserede, at produceren var en uden for gruppen, som ikke deltog ved optrædener: den meste tid gik med, at produceren lavede musikken sammen med de øvrige medlemmer efter deres ideer, rapperen øvede sine tekster for sig selv, discjockeyen og rapperen øvede kun sammen, lige før de skulle ud og spille.

Denne praksis at lave musik betyder, at man forholdsvis nemt kan gå fra en gruppe til en anden eller improvisere sammen i øvelokalet eller til optrædender, for man behøver ikke være enige om toneart eller harmonik, man kan som rapper komme med en tekst og rappe den over et akkompagnement, hvis tempo og karakter aftales med discjockeyen. Dette er tilfældet i battle (improviseret sangdyst), der nogle gange finder sted sent på aftenen ved en hip-hopkoncert. Her sørger discjockeyen for et passende beat til at rappe henover, og så har rapperne ellers frie hænder. Ud over disse mere improviserede tidspunkter til et hip-hopjam, er det slående, at det meste ved en sådan koncert er bestemt af de præindspillede bånd, som man rapper henover, og det er egentligt lidt sjovt, at en stilart, der egentlig er opstået ved, at man forlængede udvalgte pladebrudstykker efter behov, ligesom man kan gøre i et rigtigt orkester, efterhånden har fået en af temmelig ufleksibel koncertpraksis.

Umiddelbart lyder det som om, det er lettere at lave denne slags musik, fordi man ikke behøver at vide noget om tonesystemer eller opøve spillefærdigheder eller gehør. Når jeg spurgte, om det var nemmere at lave hip-hop end anden musik, var der tit delte meninger om det:

III, B: ja, altså dengang, som det startede, der var det en lettere tilgængelig musikform end hvis du skulle lære at spille instrument, ikke, [...] hvis man har to pladespillere og en mikser, og så en eller anden idiot, der kan rappe, så kan man jo sagtens, hvis man bare har nogle plader, så kan man sagtens lave et eller andet, det er jo selvfølgelig totalelendigt.

II, A: det er lige så svært at lære at spille keyboard, guitar osv., men det er jo ligesom nemmere at starte et sted. Det er nemmere at starte med at skrive teksterne og i stedet for at synge dem så kunne på en måde tale dem, ikke? Bare lidt hurtigere.

IV, C: Der er så mange, der tror, rap det er så pissenemt, fordi du stiller dig bare op og begynder at snakke, mens at synge, det må jo så

være svært, der skal man bruge sin stemme og sådan noget. Men jeg synes rappen er sværest, fordi det tager mange år at udvikle.

Hip-hop tiltrækker folk, som ellers ikke ville have beskæftiget sig med musik, fordi man ikke skal stå i lang tid og øve sig på et instrument, indtil det er til at holde ud at høre på. I stedet kan man ved at sidde og rode med noget teknik få et resultat frem, der har en lyd kvalitet tæt på det professionelle:

III, A: jeg har prøvet det, jeg har spillet violin, da jeg var lille, men det syntes jeg ikke var halvt så interessant som det, vi laver i dag, det er jo fordi, det er en helt anden måde at lave musik på end det er at stille sig op med en guitar eller sidde ved et klaver. [...] III, B: Det fedeste er helt klart når vi sidder derhjemme og laver musikken. Hvis jeg har skrevet et rim, og så sidder vi så og bakser med samplerne og finder ud af, så kan vi lave et break her og så kan vi lave noget der, så kan vi smide et eller andet ind her, så og så meget dit og dat, og så klipper vi beatet her, så vi sidder og bygger hele nummeret op og finpudser det. Og når man så har lavet det færdigt, så er det fedt et godt stykke tid.

Det har også en betydning, at man i denne måde at lave musik på udelukkende bruger sit øre, man behøver ikke at følge de sædvanlige regler for, hvad man må og ikke må:

II, C: det behøves ikke at passe tonearten sammen, nogen gange kan det godt være fedt, at der kommer noget »det har jeg ikke lige regnet med«, [...] det skal selvfølgelig passe i rytmerne, det skal passe ind til beatet, men der kan da godt komme nogle lyde ind imellem, som slet ikke passer med det andet, og gør det fedt, at det har en helhed på den måde alligevel.

I sammenhængen med, hvem denne musikform tiltrækker, er det et vigtigt faktum, at man ikke skal synge, hvilket jeg vil vende tilbage til i det følgende.

Jeg vil her komme med et par eksempler på de numre, grupperne i Klub 47 spiller. Da det ikke var alle, der havde indspillet demobånd og på grund af andre praktiske forhold, har jeg to eksempler.

Båndeksempel 22: Mighty Lifesaver: 'Gift of the Gab'.

Nummeret består primært af to dele, et vers, hvor der rappes, og et instrumentalt omkvæd. Derudover er der intro og breaks. Nummeret er bygget op over en to takters sampling af en rytmegruppe, der spiller over akkorderne D^{maj7} og G^{sus7} . Herover lægges til tider i verset indledningens saxofonfrase:

Saxofonfrasen antyder en toneart med et kryds, mens akkompagnementet veksler imellem to og ingen krydser, der er således tale om en

bitonal effekt. I omkvædet bliver akkompagnementet overlejrret med to figurer, figur 1 antyder en toneart med tre krydser, figur 2 indeholder tonerne Bb og As, der er altså tale om en ret heftig tritonalitet:

Figur 1 Dmaj⁷ Gsus⁷

Figur 2

Denne polytonalitet er helt bevidst, de to medlemmer af gruppen udtaler:

A: Hvis vi har i et omkvæd, for eksempel nogle horn, som kører temaet, men som kører lidt skævt, så kører vi den alligevel. B: Det gør heller ikke så meget, det er faktisk fedt en gang imellem at lave et eller andet, der er uharmonisk, så sidder man ikke også bare og [falder hen].

Den instrumentale del af dette nummer er lavet primært med sampler, det gælder foruden akkompagnementet også de forskellige brudstykker (saxofonen og omkvædsriffene) og trommerne, der er sammensat af samlede trommelyde. Det hele er synkroniseret med sequencer.

I dette nummer arbejdes meget bevidst med kollagen, med de muligheder, der ligger i at sammensætte citater fra forskellige stilarter og af vidt forskellig karakter, med bi- og tritonale effekter, og det på en meget overbevisende måde. Ved skabelsen af denne musik skal man bruge øret for at finde citater, der sat sammen giver en god effekt, og tonearter behøver man ikke tage hensyn til. En stor del af det interessante ved at producere denne musik er at sidde og finde gamle plader med 'hemmelige' beats på, som ingen andre har brugt før. Det er på sin vis sampleren, der er målet for gruppens musik, musikken gør opmærksom på, hvordan man kan bruge en sampler. Gruppen har et andet nummer, hvor udpluk fra et John Coltrane-nummer i modal stil bliver blandet med trommemaskine og scratch. Gruppen er primært orienteret mod det musikalske og har en forholdsvist klart defineret jazz-hip-hopstil, det primære indhold i musikken er at lave musik, der overrasker, blander stilarter, der ikke er set sat sammen før.

Teksten til 'Gift og the Gab' handler om rapperens taleevner og priser det intellektuelle i en grad, som vel ikke er uden ironi og provokation. Om det tekstlige indhold i gruppens numre generelt siger gruppen selv:

B: vi har ikke noget overordnet budskab, vi har ikke noget mål for vores musik eller mål for at gøre noget med teksterne, det er mere, de fleste tekster kredser om problemer inden for hip-hoppen... jeg ved sgu faneme ikke, hvad jeg skal sige...

Denne gruppe falder for det meste ind under type 2 i de opstillede idealtyper, gruppens interesse i hip-hop er primært musikalsk, den går ikke på at bruge hip-hoppen til at komme igennem med et bestemt budskab eller til at beskrive sine livsvilkår med.

Båndeksempel 23: Humleridderne: 'Malerhjerne'

Nummeret består ligesom forrige nummer af vers og omkvæd plus intro og breaks. I intro og mellemstykker høres en akustisk guitar (i en spansk-/latinamerikansk lydende clavesrymte), der spiller en F#-durakkord. Gitaren bliver understøttet af bas og trommemaskine, muligvis er bassen en rigtig bas. Verset er rappet, akkompagnementet består af en stump samplet jazz med akkordrundgangen F#m-Hm-Em, og som

er overlagt med trommemaskine. Omkvædet er en E⁷-A⁷-rock/bluesvamp, muligvis også indspillet med rigtige instrumenter. I omkvædet er teksten halvt sunget.

Dette nummer er i de enkelte formler tættere på 'normal' musik end det forrige nummer, især i omkvædet, som næsten er sangbart og bygget over en inden for populærmusikken meget brugt akkordvamp. I verset bruges samplern på en mindre radikal måde, verset er sammensat af kun en sampling, og der er tilstræbt større helhed over formler end i forrige nummer. Ganske vist er sammensætningen af noget stille jazz og trommemaskine i verset utraditionel, men det er sammenstillingen af formler, der stilistisk og i karakter ligger fjernt fra hinanden, der gør nummeret specielt. Ligesom i forrige nummer føler gruppen sig ikke begrænset af idealet om at lave musik, der holder sig inden for samme stilart et helt nummer igennem.

Teksten er en kritik af arbejdsforholdene for malere i en ironisk form, der også gør grin med de fordomme, folk har om hjerneskadede malere. Det er i øvrigt en god tekst, der er betegnende for de muligheder, der er for at fortælle en vedkommende historie i rap. Flere af gruppemedlemmerne er malere, så det er deres hverdag, der kommer frem i nummeret. Sammensætningen af forskellige stilarter og den overglade omkvædsmusik med det tragiske emne bidrager til nummerets ironiske udsagn. Denne gruppe har en hældning over mod idealtypen 1, gruppens primære interesse er ikke at skabe radikal musik, men at bruge musikken som en ramme om teksten og budskabet, at drage sin hverdag ind i musikken, som godt på visse punkter må ligne 'normal' musik.

Disse numre illustrerer godt, hvilket seriøst arbejde, der ligger i den musik, de undersøgte grupper laver. Jeg ville gerne have haft flere eksempler fra Klub 47's grupper, især for at illustrere den old school/hard-core-musik, som nogle af de klart samfundskritiske grupper benytter sig af, men det har desværre ikke været muligt at få fat i flere bånd.

2. Det kulturelle udtryk i Klub 47's hip-hop.

2.1. Køn og alder.

De distinkte kulturelle kendetegn for hip-hopkulturen, som jeg har mødt den i Klub 47, er mange, de fleste er de samme som i den amerikanske hip-hop, det gælder musikstilen, slangudtryk, rappens tekstlige indhold, tøjstilen, at man laver graffiti mm.

Tøjstilen har en vis betydning for identiteten og tilhørsforholdet til kulturen, mange gik i den 'klassiske' breakdancestil: kasket, joggingagtigt tøj og kondisko ('sneakers'). På den anden side ville man nødt til sættes i bås efter tøjet, og det gjaldt også om, at tøjstilen ikke var en uniform:

IV, B: [folk] skal have deres egen stil 100%, det handler ikke om bestemte mærker. Hvis folk begynder at synes at hip-hop det er et eller andet mærke, så er de først ikke hip-hoppere.¹³⁴ IV, A: Men alligevel, så er man også selv sådan, at hvis der kommer en eller anden i nogen mærkelige sko og tror han er hip-hopper, så alligevel, han er sgu ikke hip-hopper, så er han bare en Brian. Der er det sådan lidt dobbeltmoralisk, for det er alligevel noget med det man udstråler, også i sit tøj.

¹³⁴ Anden betegnelse for en hip-hopefterligner er *skuffer*.

Med hensyn til slang¹³⁵ vil en nærmere analyse af de interviewedes sprogbrug nok kunne fortælle mere om kulturens natur og holdninger, men det ligger uden for dette speciales område.

Et af de kendetegn, der springer mest i øjnene i Klub 47, er, at udøverne næsten udelukkende er drenge. Dermed ligger genren på linje med mange andre rytmiske genrer, som bortset fra sangerinder er meget mandsdominerede. Inden for den øvrige rytmiske musik har et vist antal piger efterhånden markeret sig også som instrumentaler, i hvert fald i Danmark. Man kan til dels ud fra de traditionelle kønsroller forstå, at drenge kaster sig mere over hip-hoppens instrumentale side, det at sidde og rode med ledninger, computere etc, men det er interessant, at hip-hoppens vokale stil, rappen, ikke tiltrækker piger i særlig grad.

Dette skyldes blandt andet i hip-hoppens pralende stil, måden at føre sig frem på, som jeg tror piger ikke kan lide, ikke gider leve op til eller synes er latterligt. Piger bliver mere tiltrukket af genrer, hvor man skal synge, måske fordi kønsrollerne betyder, pigerne bliver tiltrukket af mere 'romantiske' genrer.

Samtidig bliver drenge, der tror, de ikke kan synge, der er generte over for at synge eller synes, det er latterligt at synge, mere tiltrukket af rap. Om sang og den musik, hvor man synger, udtaltes det ofte, at det er for blødt:

II, B: Det er nemmere at rappe, synes jeg, fordi, når du bare skal stå og synge, så er det ligesom, der kommer ikke noget baggrund, ligesom...

II, A: det bliver for sukkersødt. II, B: altså rap, når de der trommer kommer, så er det ligesom der er mere fart på.

I, B: Grunden til at man ikke synger, er at vi har opbygget et had til dem, der synger, fordi de synger det samme hele tiden. Hver gang du hører et hit, så [...] alle tøserne, de render rundt og synger omkvædet.

I, A: Han [Vanilla Ice] har lavet kærlighedsnumre, ikke, det er OK hvis du kan finde ud af at lave det på en hård måde.

Det er egentligt sjovt, at drenge, som ikke ellers generelt er interesserede i at være vokal frontfigur i et orkester eller at gå op i dans, markerer sig så meget på disse felter i hip-hop, men dels hører med til stilen, som man har overtaget fra Amerika inklusive dens kropslige udfoldelser, dels er karakteren af rappen og dansen mere kontant og hård i hip-hop end det tilsvarende i andre genrer, det er felter, hvor det gælder om at vise, at man er god, har styrke og energi.¹³⁶

At udøverne kun er drenge har også noget med Klub 47s miljø at gøre, hvor piger ikke har det alt for nemt: det kan være lidt af en sport at prøve at jorde de piger, der holder til derude.

En faktor er nok også, at strukturen i grupperne svarer til den, der hyppigt er blandt drenge, hvor man går sammen i en gruppe på 3-6 stykker (ens 'homeboys'), hvor piger mere er sammen to og to.¹³⁷ Grupperne nævner da også sammenholdet og det kollektive kammeratskab som noget af det vigtige ved at spille i gruppe:

¹³⁵ Det gælder for eksempel udtrykkene 'være nede med', 'posen', 'dizze', 'battle', 'wack', 'skufler' og 'hemmeligt' – se ordforklaringen.

¹³⁶ Ifølge Torp var grunden til breakdancens og electric boogies mode her i landet i begyndelsen af 80-erne udtryk for et behov for præ-teenage-drenge for at identificere sig med maskulinitet i et samfund med udvaskede kønsidentiteter.

¹³⁷ Jævnfør Fornäs m. fl., s. 211-15.

II, B: altså godt kammeratskab... II, C: sammenholdet, II, B: og så at man bliver bedre venner, hvis den ene står og er ved at blive totalt raket ned, så kommer de andre lige: »hm hm!«

Mange er startet med hip-hop, fordi deres kammerater gjorde det og fordi det var en del af miljøet i Klub 47:

II, B: jeg startede her nede i klubben fordi jeg ville træne kampsport inde i rummet derinde, men så mødte jeg ham Niels og så satte han mig i gang, og så syntes jeg, at nu havde jeg lært noget af, at de andre lavede musik, og så fik jeg også lyst til det, og man skulle ikke lige ligesom de andre stå og sige »hvad er det for en blegfis, han kommer kun og træner«, så jeg tænker, så må jeg hellere gå i gang med noget musik.

I dette sammenhold er der også tale om nogle aldersmæssigt betingede forhold, at man inden for kammeratskabskredsen får anerkendelse og identitet, for eksempel gennem de ritualer, som sceneoptræden indeholder:

V, B: Det fedeste ved at lave musik, det er, når man står oppe på scenen og man kan få folk til at gøre... hvis jeg vifter med armene, så vifter alle folk med armene. Og når man er færdig med at optræde, så går man ned iblandt allesammen og så [siger folk:] »Stærkt nok, stærkt nok, fedt nok«. Det er ret fedt at optræde.

Især ritualerne i battle minder om de ritualer, der også kommer frem inden for sport:

II, B: når man battler, det er ligesom, det gælder om at fyre de fedeste rim af, noget som er for eksempel sjove eller hårde, eller et eller andet. Det er nok det, det gælder om, at fyre det sjoveste af, men også samtidigt hårdt, altså sådan som de kæmper mod hinanden, ligesom en fodboldkamp, de spiller mod hinanden, så er det ligesom de rapper mod hinanden, og så den der vinder..., øh, han vandt.

Det er publikumsresponsen, der afgør, hvem der vinder, hvilket blandt andet afhængigt af, hvor mange venner, man har blandt publikum. Disse ritualer, hvor man lidt på bandevis kæmper mod hinanden for at se, hvem der har de fleste tilhængere, ligner den form for ritualiseret kamp, som der også ligger i sport – bortset fra at de fleste hip-hoppere, jeg talte med, ikke mente, at battle havde været andet end en leg bortset fra enkelte eksempler.

Konkurrenceelementet kommer også ind i selve musikken i det forhold, at det gælder om at lave de bedste beats og finde de bedste samplinger, og så helst holde kilden til det samlede hemmeligt:

II, B: hvis du bruger en plade med beats til at rappe henover, for eksempel til en koncert, så kommer de allesammen hen og stikker til dig og siger »Ar, du har brugt det og det«, ikke. Så hvis du har samlet det, så tror de, at »hvad fanden er det for noget hemmeligt¹³⁸ noget«, ikke.

¹³⁸ Se ordforklaringen.

2.2. Kulturel undergrund og protest, forhold til eget kulturprodukt.

Ud over køns- og aldersdimensionerne indeholder ovennævnte træk også dimensioner, der er klasse/kulturspecifikke. Det gælder for eksempel den direkte væremåde folk imellem, det rituelle i sceneoptræden, at der skal være fart og spænding – det er træk, der mere hører til en folkelig kultur end en 'overklassekultur'.

Der var også blandt de interviewede grupper træk, der afspejlede, at kulturen består af folk, der tilhører en presset gruppe, også inden for deres egen kulturgruppe. Der var en bevidsthed og stolthed over at være en undergrundskultur; som svar på spørgsmålet om, hvad det gode ved at være hip-hopper var, lød det:

IV, A: Kulturen, at du er en masse mennesker, at alligevel, selv om de er mod hinanden, så er vi sammen, dog, vi holder sammen om noget, vi er en minoritet og sådan noget, og det er meget fedt.

Nogen var af følgende mening om tiden mellem 84 og 89, da hip-hop ikke havde den store kommercielle betydning:

V, A: Da det kommercielle døde, det var den fedeste tid, fordi der var alle de der undergrundsjam, dengang var det fedt mand. Der var alle de små hemmelige klubber med hip-hop, det var fedt. Det var fede tider.

Det er efter min mening udtryk for, at en del af musikkens betydning ligger i, at den er en musik for en kreds, der føler sig som en minoritet (og dermed føler, at de har en særlig identitet frem for resten af sin generation). Jo mindre musikken bliver forstået og brugt af omgivelserne, jo bedre. Derfor orienterer man sig mod en musik, der primært består af rap og et beat og ikke indeholder de elementer, der for mange giver et musikstykke karakter og orientering: melodi og harmonik.

Der var temmelig delte meninger inden for de interviewede grupper, om man overhovedet skulle prøve at bringe hip-hop uden for en snæver kreds. Nogle af grupperne var i hvert fald ikke interesseret i at komme i kontakt med et poppublikum:

IV, B: Grunden til at jeg ikke gider rappe på dansk, det er fordi [...] man gider ikke gå ud til det publikum, der hører popmusik, og der er ikke nok hip-hoppere i Danmark. Så jeg vil godt ud til folk i andre lande også med mine meninger.

Andre er af den mening, at man ikke skal holde sig helt væk fra de kommercielle massemedier:

IV, B: Det er det, rap er begyndt at blive en del kommercielt, fordi de har fundet ud af, at de kan godt tjene penge, hvis de kommer i MTV, altså putter lidt pop på og eller noget dansebeats og sådan noget. IV, A: Det er også meget godt i og for sig, for det giver nogle flere nogle chancer. IV, B: Jeg ved ikke, om jeg synes det er så godt. IV, A: Jo, for at få foden indenfor og påvirke det bagefter, det er det, man skal gøre. [...] Man skal bare passe på, hvad det er for nogle mennesker, man lader sig styre af. Pladeselskaberne [skal] lade det være som det nu engang er, den rendyrkede, virkelig lade kulturen komme frem i det. Så lad dem dog bare tjene pengene på det, det er OK. Men de skal lade være med at pille ved det, og det har de svært ved. De sætter altid nogle regler op, et regelsæt om hvordan det skal være.

Det er det subkulturelt skisma, om man skal holde kulturen for sig selv eller prøve at nå dem, man egentlig vil kritisere, med sin kultur, med faren for, at stilen bliver udvandet.

Især de grupper, der kom fra lokalområdet, gav udtryk for, at de var en minoritet. Amager opfatter sig på mange områder forfordelt i forhold til resten af København (undtagen med hensyn til forurening og arbejdsløshed), og det afspejles også i gruppernes tekster, der i mange tilfælde omhandlede lokale problemer, for eksempel Øresundsbroen. Der er i Klub 47's hip-hopkultur træk af en lokal Amagerkultur, en stolthed over, at Amager markerer sig på dette område.¹³⁹

Jeg har ikke noget empirisk materiale, der beskriver udbredelsen af hip-hoppen i Danmark, men det er slående, at Amager i efterhånden en del år har haft en blivende hip-hopkultur, som ikke ses i andre dele af landet. Efter min mening er det ikke tilfældigt, at en gruppe, der føler sig som en minoritet, kaster sig over hip-hoppen, der fra USA har medbragt en betydning af at være undergrund og en provokation mod det etablerede, og til en vis grad forsøger at holde den for sig selv. Selvfølgelig er mange andre faktorer medvirkende til, at et musikmiljø opstår og består, der må blandt andet nogle initiativer og fysiske rammer til (øvelokaler og udstyr), hvilket i realiteten er afhængigt af bevilgende myndigheder og institutionsmiljøer.

Karakteristisk for holdningen blandt de interviewede var, at de til trods for den kritiske indstilling opfattede hip-hopkulturen som en positiv og konstruktiv kultur. Om dem, som ytrer sig negativt om hip-hop, lød det:

IV, B: Man tænker bare, at det er sådan nogen, der lever deres liv for at blive direktører og tjene penge på det. Det, vi også meget gerne vil, er at sætte vores præg for at ændre noget. Og det kommer de aldrig til, tænker man, sådan tænker man bare om dem, jeg synes de er lidt hjernedøde. IV, A: De accepterer den verden, som vi ikke vil acceptere at leve i, nu når vi bliver ældre, nu når vi skal styre den, eller vores generation skal styre den. Vi er dem der siger: her er problemerne, mens de andre bare accepterer problemer, det gælder bare om at komme til tops. IV, B: Glemmer dem [problemerne] med nogle kærlighedssange.

Kulturen er således i opposition til udbredte normer som målrettethed og materiel status, der efter deres mening er destruktive kræfter, som alternativ har man en 'Peace and unity'-holdning, som til dels er overtaget fra den amerikanske hip-hop. Disse holdninger hører sammen med folks position i samfundet: at de ikke hører til en privilegeret gruppe, men at de hører en gruppe, der er presset fra forskellige sider.

En anden tendens i det kritiske indhold i kulturen var, at kritikken blev formuleret direkte i teksterne. Jeg spurgte om, hvad det var, man kunne komme ud med i hip-hop, og et af svarene lød:

IV, A: Jamen det er jo det der med meninger og aggressioner, i stedet for at gå ned og banke en eller anden latterlig betjent nede på gaden, så kan man fortælle her verbalt, at man virkelig synes, han er en latterlig skid eller det er godt, han har gjort et eller andet... der er jo ingen, der siger, at det skal være kritik det hele.

¹³⁹ Klub 47 bruger meget i medierne og i lanceringen af de bands, der kommer ud og spille rundt omkring i landet, at forbinde hip-hop med Amagerkultur. At det er lykkedes meget godt fremgår af artikler i Samvirke, Gaffa, Opus og MM.

En del af forklaringen på, at hip-hopkulturen i så høj grad formulerer sin protest direkte verbalt og ikke symbolsk, kan være, at denne stil tiltrækker dem, der i forvejen er gode til at formulere sig,¹⁴⁰ mens en mere uformuleret protest ses fx. punk og heavy. Efter min mening ligger hip-hopkulturens symbolske protest hovedsageligt i graffiti, som jeg vil komme ind på i et følgende afsnit.

Musikken.

Den måde, hvorpå den danske hip-hop musikalsk mest synligt i stilen udtrykker modstand mod den dominerende kultur, er – parallelt med den amerikanske hip-hop – at forsøge at skabe klare grænser til popmusik, at undgå elementer af 'normal' musik, der kan få musikken til at ligne popmusikken:

V, C: Grundstenene laver jeg på keyboard, hvis det nu skal være et eller andet sørgmodigt, så har man måske lige et eller andet, en melodi eller sådan noget man lige tænker, arh, men den kunne man måske godt putte ind der. Og det er måske også nok der, der går noget galt, fordi at... det skulle også gerne være noget, der var samlet, altså hvor man tager små bidder fra andre kunstnere og sætter det sammen og får noget nyt ud af det. Og det gør vi så også nogle gange, det er sådan lidt forskelligt, fordi ellers så kan man risikere, at det bliver alt for poppet og minder for meget om normal musik. [...] V, A: Der kan du godt høre, den der '[Titel]' som vi lavede, den er begyndt at bevæge sig lidt væk fra hip-hop, det er ikke rigtigt hip-hop [...], for der er et omkvæd og sådan noget.

Det man har imod pop er, at det er indholdsløst og styret af bagmænd med kommercielle motiver. Som tegn på dette tages det forhold, at det i pop ofte ikke sangerne, der komponerer og producerer deres numre, og man er derfor ikke sikker på, at sangeren står inde for de udtrykte meninger:

I, A: Lad os sige New Kids on the Block laver et kærlighedsnummer, så bliver det ikke taget som en udtryksform, det bliver ikke taget som et realistisk nummer [...]. Er der en hip-hopper der laver et kærlighedsnummer eller et blødt nummer, så ved hip-hopperne at det er noget som er realistisk, noget han mener.

Over for dette stilles hip-hoppens norm, at man selv skal stå for sin musik:

III, B: Der er heller aldrig nogen sinde blevet lavet coverversioner¹⁴¹ af andre hip-hopnumre. Hvis der nogen sinde var nogen, der prøvede på det, så vil folk synes, han var en idiot, ikke. Man ser jo specielt i øjeblikket den store tendens i næsten alt, hvad der ikke hedder hip-hop, det er at lave covernumre af gamle numre og tjene fedt på det.

I interviewene blev der også udtrykt mishag over for, at man i poppens tekster udtrykker sig i billedsprog, poesi, som skal fortolkes, i stedet for at man laver direkte tekster, der handler om sin hverdag og om sig selv:

¹⁴⁰ Selv om de nedskrevne udtalelser måske ikke har karakter af formfuldendt retorik, er det for det første sprogpraksis, for det andet mener jeg med 'velformuleret', at man ved, hvad man mener og er i stand til at formulere det præcist ud fra den sprogpraksis, man nu engang har.

¹⁴¹ Nyindspilning (i nedsættende betydning: som ligger lidt for tæt på originalen).

III, B: [det er] typisk i pop og rock, man synger jo ikke om sig selv eller bruger sit eget navn eller noget som helst. Ens verden er mere inden i musikken i hip-hop, ens normale dagligdag er mere inde i hip-hop, fordi man har altid rappet om sig selv og det, man kunne relatere til.

I denne kultur, hvor man gerne vil frem med et budskab og have et image af at være rødderne nede fra gaden og fortælle om gadens problemer, om narko, sumpere, sociale tilfælde mm., er rap med brug af slang og bandeudtryk en mere passende form end sang. Man rapper ikke kun, fordi det er tøset at synge, men fordi det distancerer stilen fra poppen og står som garant for, at man har et budskab, man gerne vil igennem med og virkelig kan stå inde for, og at det er en realistisk fortælling fra gaden. Følgende er svar på, hvad det er, man kan udtrykke i rap, som man ikke kan i sang:

II, A: jeg synes det er nemmere [at få et budskab igennem i rap], for der er sgu ikke nogle af de sangere, jeg kender, som får budskabet igennem på samme måde.

I, A: Du får sagt det mere kontant på rap, du har mere tid, sang går så langsomt, de synger så længe på aaaa i stedet for bare at komme af sted med deres ord, og vi kan nå at sige 12 linjer i alle vores vers, og du kan sige det mere kontant, der er ingen grænser for, hvor meget, du kan bande, for hvad du kan stå og sige på en scene, der er ingen grænser i hip hip, du kan trække det så langt ud.

VI, A: Hvis man hørte en popsang, der stod og dizzede regeringen, så ville det lyde helt mærkeligt.

V, C: Man kan udtrykke sig meget mere klart, hvad man mener, det er den eneste måde, man kan udtrykke sig aggressivt på, med mindre man laver heavy

Der er dog ikke entydigt tale om, at man protesterer, fordi man rapper, det kan også være en stil, man har påtaget, som det fremgår af følgende svar på spørgsmålet om, hvorfor der er så meget pral og nedrakning i en stor del af hip-hopteksterne:

VI, A: for ikke at vise svaghedstegn. På markedet skal man jo være sådan ret... fremad og meget, nærmest aggressiv, inden for hip-hop i hvert fald, hvis man påtager sig en bestemt stil. Altså, vi har valgt at tage den der.

Jeg har ikke på nogen måde set eksempler på, at man – for eksempel gennem parodier – har forsøgt at omdefinere eller forvrænge popmusikkens koder; parallelt med den amerikanske hip-hop sampler man det, man kan lide:

I, A: vi stjæler uden at stjæle, med al respekt for kunstneren, der har lavet pladen, uden at ødelægge hans musik, vi bruger det for at vise, at vi kan lide det han laver.

I ønsket om at undgå fastdefinerede popmusikelementer ligger en symbolsk modstand mod det, som popmusikken står for: at man glemmer problemerne med nogle kærlighedssange og tilpasser sig samfundets normer (jævnfør citatet om direktører mm, s. 72 midt).

Med hensyn til, hvad der var god og dårlig hip-hop, så jeg en tendens til, at de grupper, der lå ovre i retning af type 1, gik ind for hard-core:

IV, A: nu har jeg det meget sådan, jeg kan ikke lide alle de der smoothers,¹⁴² fordi de kan ikke lide hard-core, fordi de synes hard-core det er latterligt. Hvor jeg synes, at smoothe det er latterligt, fordi det er stillestående, de prøver ikke nye ting, de går ikke nye veje vel, det gør hard-core.

De grupper, der lå mere over i retning af type 2, syntes, at det var latterligt at insistere på at være så hard-coreagtige, eller at spørgsmålet ikke var så vigtigt:

I, A: den mere gammeldags hard-core måde består af NWA [Niggers With Attitude] og alle de hårde fyre og deres gangsterrap og deres prut-pistoler, som de ikke er gået fra fra barndommen

V, A: man kan ikke lave en plade med sådan noget rigtig hard-core hele vejen igennem, det er der ingen der gider at høre på, det sælger ikke. V, C: man bliver nødt til at give efter. Man bliver nødt til at lave lidt for alle.

Således hænger en mere samfundskritisk indstilling (type 1) sammen med en mening om, at hip-hop skal være hard-core. Det er en sammenhæng, som også viser sig i gruppernes musik.

Forhold til andre subkulturer.

For at se, om der er modsætninger mellem forskellige ungdomskulturer og dermed skarpe kulturelle/socialt forskelle mellem forskellige grupper unge, spurgte jeg, om der var store uoverensstemmelser mellem ungdomskulturerne, og om folk havde fået negative reaktioner fra omgivelserne. De fleste brød sig ikke så meget om heavy, og nogle havde haft negative oplevelser ved en lejlighed, hvor de havde spillet for et punkpublikum, men der var ikke skarpe modsætninger, spørgsmålet optog ikke folk i særlig grad:

III, B: nja, jeg vil ikke sige, at det er sådan, at man fordi man laver den ene stilart, at man så ikke kan acceptere andres musik.. at jeg så tilfældigvis ikke synes at heavy er særligt fedt på nogen punkter overhovedet, så synes jeg da, at dem der laver det, de skal have lov til at lave det.

Mange mente, at andre subkulturer i grunden var i samme situation og havde samme mål, mens der var uenighed om midlerne, jævnfør ovenstående citat om at gå ud og slås med politiet, som vel nok hentyder til punkerne. Mange udtrykte, at de var mere negative over for pop end over for heavy. Et svar på spørgsmålet, om der var store modsætninger mellem hip-hop, heavy eller andre kulturer, lød:

IV, A: Næ, det synes jeg egentlig ikke, der er. K: Jo, der er en kultur – popkultur. IV, A: Det er ikke en kultur. K: Jo. IV, B: Narj, heavy ligger tættere på hip-hop... IV, A: [...] de folk, som også sidder her i øvelokalet inde ved siden af, i bund og grund er det på samme måde det foregår, meninger og sådan lidt, ikke?. Der findes selvfølgelig andre former, der

¹⁴² Dem, der kan lide den blødere hip-hop.

findes selvfølgelig ikke rigtig noget hip-hop, hvor man er racistisk, det gør der jo selvfølgelig inden for heavyen. I bund og grund udspringer det af et eller andet, at man godt vil gøre den ting, man godt kunne lide, at man blev fanget af noget.

Trods uenighed om indholdet i heavykulturen sås det således som et mere ærlig udtryk end pop. Der var således ikke i mit materiale tydelige tegn på, at de forskellige ungdomskulturers musik stod over for hinanden som repræsentanter for samfundsgruppers modsatrettede interesser.

Forhold til forældre, skole, politik og fremtiden.

Generelt fik jeg det indtryk, at forældre var positive over for deres børns aktiviteter:

III, A: jeg er jo så heldig, at specielt min far er fuldstændig vild med det vi laver, det er jo en fordel, jeg hugger hans plader en gang imellem, det er han meget glad for, nogen gange. Han har nogle udmærkede ting stående derhjemme, han synes det er enormt fedt, det vi laver, og bækker os op 100%.

Jeg fandt heller ikke noget udtrykt ønske om at lave en musik, som provokerede forældrene, men tværtimod havde man intet imod de ældre generationers accept:

IV, A: Den første Public Enemy-koncert, der var to gamle mennesker, der var 80 år, de sad på to sæder, det var for vildt. [...] Det var for vildt mand, det glemmer jeg aldrig nogen sinde, det var bare så sejt, respekt og sådan noget. IV, B: Så bliver man rørt. IV, A: Ja, det gør man, så bliver man rigtig positiv, for det viser alligevel: nåh, der er nogen, der har hjerne og godt kan se, at man alligevel har noget at byde på. Det synes jeg er fedt. Jeg fik helt kuldegysninger når jeg tænker på det, for jeg syntes, at det var for fedt.

I en del tilfælde var forældrene almindeligt uforstående over for deres børns larmende musik, dette kan skyldes en uenighed om indholdet, men det kan i høj grad også skyldes manglende forståelse mellem forældre og børn, dette forhold gik jeg ikke nærmere ind i i interviewene. Et tilfælde bekræftede, at hip-hop blandt forældre har et omdømme af at være undergrundsmusik, men at den pågældende hip-hopper ikke havde samme mening:

III, B: jeg har det sådan lidt med mine forældre, de bryder sig sgu ikke om hip-hop, de synes, det er sådan noget rendestensmusik fra de lavere kaster. Men altså, det tager jeg ikke så tungt, fordi, vel, når jeg hører hip-hop, så er det ikke fordi jeg snobber nedefter og gerne vil være en eller anden... hvad ved jeg, fordi jeg har jo ikke det samme billede af hip-hop som de har, fordi de ved ikke rigtigt noget om hip-hop, de er ikke inde i, hvad det hele går ud på. Hip-hop er for mig, det er bare musik, det er ikke nogen bestemt... III, A: det er ikke en provokation over for dine forældre, at du hører hip-hop. III, B: Nej, nej, det er ikke på den måde.

De fleste af de interviewede gik i skole, enkelte i gymnasiet, mens nogle var i lære eller håndværkere. Selv om mange sagde, at de var virkelig trætte af skolen, var de

fleste indstillet på at gennemføre skolegangen og få sig en uddannelse bagefter, de mente, at uddannelse og erkendelse var nødvendigt for at klare sig, også hvis man skulle være noget ved musikken.

Jeg spurgte, hvorfor folk ikke gik ind i politik, når nu de havde mange kritiske holdninger, og svaret var – ikke uventet – at politik var det rene råddenskab og der ikke var nogen partier, som man stolede på og som virkelig repræsenterede, det man stod for:

V, C: med det der politik, man når faneme ingen vegne, man kan prøve at se inde på Christiansborg, hvis det havde været socialdemokratiet, der havde været derinde, så havde de faneme heller ikke lavet noget, det er lige meget, hvem det er, og der er ikke noget parti, der repræsenterer det, man står for, mere, vi har brug for en verdenspolitik, ikke?

Her skinner den holdning igennem, at det i virkeligheden er de etablerede institutioner i samfundet, der er samfundsnedbrydende. Denne mistro til politiske partier er ikke en sjælden holdning, og jeg ved ikke, om den er mere udbredt inden for hip-hopkulturen i forhold til det omgivende samfund. Mange af de interviewede havde en mening om politik og samfundsproblemer, og jeg tror, at kulturen generelt er mere politisk bevidst end gruppen af jævnaldrende i øvrigt. Det er ofte, at hip-hopgrupper stiller op til græsrodsarrangementer og demonstrationer – her på de sidste imod Øresundsbroen.

Jeg fandt således ikke noget markant ønske om at være negative, gøre op med autoriteter, forældre og lignende, eller at holde sig helt uden for samfundets normer, hvilket også ligger i forlængelse af hip-hoppens egen udtalte positive holdning. Jeg så nærmere en holdning, der gik ud på at gå ind på samfundets normer for at lave det om indefra:

IV, A: jeg vil læse til pædagog, ikke fordi jeg gerne vil være pædagog, men at jobbet i det, det vil jeg kunne acceptere. Jeg har selv været institutionsbarn, så jeg ved godt hvordan pædagoger er, og det vil jeg så godt lave om på, så kan jeg være sådan som jeg synes, pædagoger skal være.

Ligeledes er der ikke nogen markant negativ holdning fra samfundets institutioner, hip-hop anses inden for ungdomsklubber og andre pædagogiske institutioner for at være en positiv aktivitet, der i hvert fald er meget bedre end at sumpe hende på hjørnet. Hip-hop har for eksempel fået en anerkendelse ved at LOs kulturpris et år tilfaldt Rockers By Choice, den mest kendte danske rapgruppe, som startede i ungdomsklubben Sundby Algård på Amager ligesom en del af de interviewede grupper.

Graffiti.

Et stort flertal af de folk, jeg interviewede, var eller havde været involveret i graffiti-maling. Graffiti indeholder ligesom i den amerikanske ghettokultur mange af de træk, musikken har: ritualer vedrørende status og konkurrence i stil med dem, man finder i battle. Spændingen ved at snige sig ud om natten og lave graffiti på de mest farlige steder og undgå at blive opdaget af politiet, og den status, det kan give i kammeratskabskredsen, er noget af det tiltrækkende ved graffiti:

II, C: det er sjovt at holde det hemmeligt et stykke tid [at man er den, der laver en bestemt graffiti eller et bestemt tag], og så når man er blevet kongen, at træde frem og sige »det der, det er for resten mig«, det er det, der er det coole, det er det, der er det skægge.

Og samtidig er det et kunstnerisk udtryk:

II, A: det er det samme igen, det er ligesom når man har lavet et nummer, der er det ligesom om, at man har fuldført et værk og man kan sige, det er ens eget. Så bliver man selvfølgelig herretosset, når man kommer næste dag og der står 'Duck' eller 'Nud' eller (latter) eller hvad der nu står på.

Fra det omgivende samfund anses graffiti for at være hærværk, hvad det til dels også er:

IV, B: De [DSB] havde på et tidspunkt noget med en, der hed graffiti-Ib, som skulle skaffe en masse lovlige mure, og det endte i et eller andet med, at alle graffitimalerne blev skrevet op af politiet, og der kom ingen lovlige mure ud af det, så der er folk selvfølgelig sure på DSB. [...] Der har jo ikke været tag¹⁴³ inde i togvogne altid, det er noget, som folk er blevet sure på DSB over. IV, A: Så det i og for sig er for at lave hærværk. Det er faktisk mest mod DSB man gør det, det er ikke sådan meget bare for at skrive, fordi kulturen nu er sådan at man skriver, det er fuck DSB simpelthen. Vi har også lavet noget på Svanemøllen, hvor vi fuckede DSB helt vildt på Svanemølle-muren, »DSB er til grin« og så videre. Det var meget fedt, der havde de nemlig lige erklæret krig, at der ville ikke være graffiti på murerne mere. Så lavede vi lige 40 meter eller hvor meget der nu var.

Her var graffiti udtryk for en protest over for en af samfundets magtfulde organisationer, en symbolsk protest mod, at man følte sig svigtet. I graffitimalingen var der tydeligere træk end i musikken for at det var en subkulturel aktivitet rettet mod rammerne og symbolerne for ens tilværelse.

3. Sammenfatning af kapitel IV.

I Klub 47 så jeg en hip-hopkultur, der havde distinkte kendetegn i sprog, påklædning, adfærd og musik. Kulturen var i høj grad præget af bestemte alders- og kønstræk – at kulturen udelukkende bestod af drenge/unge mænd. Disse træk var til dels de samme, som man finder i den amerikanske hip-hopkultur, for eksempel i battle-ritualet og konkurrencepræget. Dele af kulturen har tæt tilknytning til lokalområdet og udtrykker dette i musikken, både i teksterne og de sammenhænge, musikken indgår i (det lokale klubmiljø).

Kulturen opfylder således nogle af de kendetegn, som jeg i kapitel I beskrev for en sub/modkultur. Det er straks sværere at give en entydigt svar på, om kulturen udspringer af kulturelle og sociale uligheder og udtrykker dette i stilen. Dette skyldes undersøgelsens begrænsede omfang og det faktum, at sådanne konklusioner ikke kan drages ud fra et empirisk materiale, men må bero på ens egne fortolkninger af kulturen og de symboler, der ligger i kulturens stil.

¹⁴³ At man skriver sit navnelogo, navnekode.

Efter min tolkning af kulturens omgangsform, ritualer, sprog og forhold til musikken var dele af kulturen mere hælder til en undergrunds- og folkekultur end middelklassekultur. At hip-hoppen er i vælten netop på Amager tror jeg beror på, at den som minoritetskultur afspejler værdier, der er udbredte her. Man solidariserer sig med denne musik, fordi den passer til ideen om at være en undergrund og en minoritet, den optræder som alternativ til samfundets dominerende målrettethed – disse minoritetsideer er til dels udsprunget af, at området har mange sociale problemer, at man føler sig forfordelt i forhold til resten af København, og hermed genskabes efter min mening en kulturel konflikt i den danske hip-hop.

De klassemæssige forhold er mindre synlige i kulturen end de køns- og aldersmæssige forhold. Dette skyldes nok, at køns- og aldersforholdene betyder langt mere for undersøgelsespersonerne end social tilknytning: unges sociale status er mindre fastlagt, man har ikke opnået en eller anden status, der skal forsvares, de fleste unge har mere til fælles end det modsatte, for eksempel går de i skole og er underlagt autoriteter her og andre steder – det betyder mere for ens opfattelse af sin status end den socialgruppemæssige baggrund.

Disse forhold er nok også medvirkende til, at det umiddelbart er svært i den undersøgte musik at spore en kulturel konflikt, det klareste symbolske udtryk så jeg – ligesom i den amerikanske hip-hop – i ønsket om at afgrænse hip-hop over for popmusikken. Dette mener jeg er en symbolsk afstandtagen fra de dominerende værdier, popmusikken symboliserer: forbrugskulturen, færdiglavede pakker af musik og kultur, der styres af pengehensyn og udvisker klare identiteter: sociale klasser imellem, men i høj grad individet i forhold til jævnaldrende.

I musikkens elementer fandt jeg for eksempel ikke nogen entydig sammenhæng mellem tekstligt indhold og musikkens radikalitet – den tritonale musik til Mighty Lifesavers 'Gift of the Gab' fulgtes med en tekst, der ikke ville komme med et bastant politisk budskab, mens den mere kritiske 'Malerhjerne' havde en mere 'normal' musik. Der var således ikke nogen entydig sammenhæng mellem udtrykt protest og musik i de analyserede numre – gennem musikhistorien har det heller ikke været sådan, at en fornyelse af materialet har fulgtes med en samfundskritisk indstilling hos komponister. Dog fandt jeg i grupperne som helhed en vis sammenhæng mellem kritisk holdning og hældning til hard-core-stilen, at det ville være latterligt at stå at rappe en samfundskritisk tekst til noget stille musik eller pop. Dette tager jeg som udtryk for, at det ikke er i fornyelse af musikken, at en provokation primært bliver kommunikeret, men i det udtryk, som musikken har, og det vil primært sige det klanglige udtryk. Endvidere tror jeg, at grunden til, at sammenhæng mellem kritik og musik ikke er rigid, er, at for mange er det tekstlige indhold det primære, og musikkens karakter er sekundær (uden at være ligegyldig).

På spørgsmålet om de unge i Klub 47 har et magisk forhold til deres kulturprodukt kan man svare ja på den led, at aktiviteten hip-hop for mange opfylder et behov for at beskæftige sig med noget, som er ens eget. Manges forældre var uforstående (selv om de ikke var negative) over for stilen, og derfor har man den for sig selv – det er markant, at i forhold til rock, jazz og andre rytmiske stilarter, som man kan tilegne sig ved at gå til spil på musik- og aftenskoler hos voksne, er hip-hoppen udelukkende for de unge, det er de unges eget initiativ og styring, der skaber hip-hoppen, for de er de eneste, der ved noget om den (bortset fra de fysiske rammer, øvelokale og radiostation, som støttes af institutioner). Denne selvstændighed og enerådighed er svær at opnå hjemme og i skolen – men derfor mener jeg ikke, at hip-hop er en magisk aktivitet for-

stået som unges forgæves forsøg på at løse og overskride modsætninger inden for sin samfundsgruppe.

Jeg har ikke noget materiale, der belyser, om hip-hoppernes værdier er en videreførelse af forældrenes kulturelle værdier, om der er modsætninger inden for moderkulturen og dermed forholdet mellem moderkultur, subkultur og samfundsklasse. Det vil kræve en mere detaljeret studie af udøvernes baggrund og sociale forhold over et længere tidsrum, end min undersøgelse dækker.

Generelt var de adspurgte positive over for andre samfundsgrupper og over for deres egen fremtid, de fleste var i gang med skolen eller en uddannelse og havde udmærkede fremtidsudsigter. Denne indstilling er positiv i forhold til 1980-ernes mere pessimistiske punkkultur («No Future»), som i visse tilfælde var en konfrontation med politiet og andre myndigheder (BZ-erne), og som ideal havde en musik, som omverdenen skulle tage afstand fra. Dette forhold mellem hip-hop og punk er måske en indikation af, at ungdommen som helhed i 1990-erne er under mindre pres og har færre modsætninger at kæmpe med end i 1980-erne, eller at dem, der laver rap, kommer fra en samfundsgruppe, der er mindre pressede end punkerne. Sidstnævnte forhold antydes af, at parallelt med hip-hopkulturen lever punkkulturen faktisk stadig væk, den er en kultur, hvis 'medlemmer' har mange problemer og er afvigere i forhold til det sociale system. Hip-hoppen fremstår ikke som en kultur af afvigere, den er ganske vist kritisk over for samfundets målrettethed og forbrugsideologi. Dens indhold er at have det sjovt, at danse og være samfundskritisk, og kritikken bliver ikke primært formuleret gennem afvigende adfærd, men formuleret direkte verbalt – kulturen forstår også at komme igennem i medierne med sin holdning, for eksempel har den lavet sin egen radiostation, CUP (Calm Under Pressure). Hip-hopkulturens mindre afvigende måde at kritisere samfundet på end punken får den til mere at ligne en græsrodsbevægelse end en sub/modkultur, og er som sådan et meget dansk fænomen.

Ud over disse samfundsmæssige aspekter mener jeg, at musikkens største betydning for de unge i Klub 47 er de kreative sider og æstetiske oplevelser, der ligger i den. Det gælder tilfredsstillelsen ved at arbejde seriøst med musikken, og det gælder den arbejdsmetode, hvor man skal beherske computere, trommemaskiner og anden ny musikteknologi, som tiltaler en anden gruppe mennesker end den musik, hvor det drejer sig om at beherske et instrument og at sætte sig ind i musikteori. Samtidig er det overkommeligt at komme i gang med denne musikform (og billigt – selv om det hurtigt kan blive temmeligt dyrt, hvis man vil investere i meget ny musikteknologi).

Hvis man vil være god og skabe sin egen stil, er der lige så store æstetiske udfordringer i hip-hop som i al anden musik, det kræver og udvikler inspiration og kreativitet. Jeg vil runde dette kapitel af med to citater om nogle af de kreative drivkræfter, der ligger bag, at grupperne i Klub 47 beskæftiger sig med hip-hop:

IV, C: Rap det er også at lege, det er en stor leg, du leger med din stemme, leger med beatet som kører.

II, A: Jeg laver noget for at kunne fuldende noget, og så kunne sige det er mit, noget jeg har været en del af. Som man så kan tænke tilbage på og spille når man bliver gammel.

Kapitel V: Afslutning.

Selv om min undersøgelse af den amerikanske hip-hop og af hip-hopkulturen i Danmark ikke er tænkt som et hele, vil jeg alligevel komme med nogle afsluttende bemærkninger, der sammenholder de to fænomener.

I den danske hip-hopkultur fandt jeg en vis sammenhæng mellem samfundskritisk holdning og hard-corehip-hop, og jeg fandt et konkurrencepræg, pralettekster og battle-ritualer ligesom i den amerikanske hip-hop. Hip-hoppen bevarer sin betydning af maskulinitet, gade- og minoritetskultur ved omplantningen fra USA til Danmark, den tiltaler unge, der gerne vil være anderledes og kritiske. Jeg fandt dog også et mere afslappet forhold til disse ting, end det, jeg så i den amerikanske hip-hop. Hvor den amerikanske hip-hop er mere subkulturel, er mere klart tilknyttet en afgrænset og undertrykt klasse, der bruger musikken i en til tider heftig konfrontation med det omgivende samfund, er den danske hip-hop mere græsrodsagtig. Det var slående, at i Danmark fandt jeg inden for den samme ungdomsklub grupper med et temmeligt alsidigt spektrum af meninger og musik – under hatten hip-hop fandt jeg musik, der kunne ligge temmelig nær ‘almindelig’ musik, den danske hip-hop er efter min mening en mindre fastlagt størrelse end den amerikanske.

En anden forskel mellem amerikansk og dansk hip-hop er, at her i landet har hip-hop ikke nogen særlig stor provokerende effekt – der er i hvert fald ikke dannet nogle foreninger her i landet med det formål at hævde musik med kontroversielle tekster, hvad der nok både skyldes, at den danske hip-hops tekster ikke er så grove som den amerikanske, at der ikke er de samme kulturelle spændinger, som teksterne kan pirke til, og at der ikke er den samme tradition for at blive forarget herhjemme.

Disse forskelle tager jeg som tegn på, at den danske hip-hopkultur ikke er underlagt skarpe kulturelle modsætninger i stil med dem, der eksisterer i USA. Danmark har i forhold til USA (og mange andre lande) en kulturelt mere homogen befolkning; der findes ikke her i landet i samme grad en gruppe, der har brug for at forsvare sin kulturelle identitet, som de sorte i USA har.

I transformationen af hip-hop til dansk grund ændres musikkens betydning fra et subkulturelt udtryk til et græsrodsudtryk (samtidig med, at musikkens karakter til dels også ændres). Hip-hopmusikkens kulturelle betydning baserer sig således i høj grad på de sammenhænge, den indgår i, og – som jeg antog i første kapitel vedrørende homologibegrebet – det er begrænset, hvad de kulturelle forhold betyder direkte for musikkens struktur og omvendt. De to eneste klare paralleller, jeg kunne finde mellem musik og kulturernes værdier er sammenhængen mellem pågående musik og kritiske, realistiske tekster, og mellem rytmisk musik og det kropslige (at kulturerne i høj grad er dansekulturer).

Et andet kulturelt felt, hvor hip-hoppen måske kan få en betydning, er i ændringen af vores måde at distribuere musik på, har med det teknologiske at gøre: i og med at hip-hoppen for det meste produceres på elektronisk udstyr og med sampleren også arbejder med at digitalisere lyd, der ellers er akustisk, er hip-hoppen lang med digitalt lagret lyd, der ikke kræver elektro-mekanisk udstyr i traditionel forstand (plader, bånd og cd-er) for at blive reproduceret. Fuldt digitaliseret musik kan udbredes via computer-netværk uden om pladeselskabernes indflydelse, så dette kan betyde en mere græs-

rodsagtig måde at udbrede musikken på (der er dog et par økonomiske barrierer, der betyder, at dette vil vare et par år endnu, før dette kan få en større betydning).

Ud over, at hip-hop har en kulturel betydning, har den udviklet sig fra at være en pladeselskabsstyret modesag til en musikform, der har mange aspekter, og hvor der sker spændende eksperimenter, for eksempel med de æstetiske muligheder, der ligger i samplern og den øvrige nye musikteknologi for at jonglere med udpluk fra musikhistorien og massemedierne, og for dermed at skabe uhørte kollager, klange og udtryk. Inden for hip-hopstilen kan man godt lave forholdsvist radikale eksperimenter, men stadig have gode chancer for at nå et publikum – hvis man ellers holder sig til at lave dansevenlig musik. Det vil være interessant i fremtiden at se, om hip-hoppen vil være en genre inden for populærmusikken, hvor der sker mange musikalske eksperimenter og nyskabelser.

Liste over båndeksempler

1: Grandmaster Flash: 'Adventures on the Wheels of Steel', 1981.	18
2: Sugarhill Gang: 'Rapper's Delight', 1979.....	22
3: Fat Boys: 'Knock 'em out the box', 1989.....	25
4: Otis Redding/Carla Thomas: 'Tramp', 1967 (udpluk).	26
5: James Brown: 'Funky Drummer, Part 2', 1969 (udpluk).	26
6: The Last Poets: 'Niggers are Scared of Revolution', 1969 (udpluk).	31
7: Gil Scott-Heron: 'The Revolution will not be Televised', 1973 (udpluk).	31
8: James Brown: 'Say It Loud, I'm Black And I'm Proud', 1968 (udpluk).	32
9: (= Båndeksempel 2) Sugarhill Gang: 'Rapper's Delight', 1979	36
10: Grandmaster Flash and The Furious Five: 'The Message' 1982.....	37
11: Afrika Bambaataa and Soul Sonic Force: 'Planet Rock', 1982.	39
12: Run-D.M.C.: 'Peter Piper', 1986.	41
13: De La Soul: 'Plug Tuning', 1989.	44
14: Boogie Down Productions: 'Why Is That?', 1989.	45
15: Eric B. & Rakim: 'Paid in Full' 1986.	47
16: Eric B. & Rakim: 'Paid in Full (Seven Minutes of Madness – the Cold Cut mix)', 1988	47
17: Public Enemy: 'Brothers gonna work it out', 1990.	50
18: Luke: 'Banned in the USA', 1990 (udpluk).	53
19: 2 Live Crew: 'Do Wah Diddy Diddy' (udpluk).	53
20: Ice Cube: 'Turn off the Radio', 1990.	54
21: Professor Griff & The Last Asiatic Disciples: 'Real African People', 1990.	57
22: Mighty Lifesaver: 'Gift of the Gab'.	66
23: Humleridderne: 'Malerhjerne'	67

Litteraturliste

- Bennetzen, Jørgen:** »Du skal stole på din skole.« I: *MM nr. 12, December/Januar 1987/88.*
- Berger, Morroe:** »Jazz: Resistance to the Diffusion of a Culture Pattern.« I Charles Nanry (red.): *American Music: From Storyville to Woodstock.* New Brunswick, 1972.
- Berry, Venise T.:** »Rap Music, Self Concept and Low Income Black Adolescents.« I *Popular Music and Society*, Volume 14:3, 1990.
- Bisgaard, Jeppe »Busy«** »Hip(pie) Hop.« I: *MM nr. 1, Oktober/November 1989.*
»Dansk rocks ny generation.« I *MM nr. 1, Januar/Februar 1989.*
- Björnberg, Alf (1990):** »Sounding the Mainstream. An Analysis of the songs performed in the Swedish Eurovision Song Contest semi-finals 1959-1983.« I Roe & Carlson (red.).
- Björnberg, Alf (1991):** *Analyse af populærmusik: Teorier og Metoder.* Institut for musik og musikterapi, Aalborg Universitetscenter, 1991.
- Bradley, Lloyd:** »Vi vil skabe vores egen stil.« I *MM nr. 5, Maj/Juni 1988.*
- Chatwin, Bruce:** *What Am I Doing Here.* Suffolk, Great Britain, 1989.
- Clarke, J., Hall, S., Jefferson, T. & Roberts, B:** »Subcultures, Cultures and Class.« I Hall & Jefferson (red.).
- Clarke, John & Jefferson, Tony:** *The Politics of Popular Culture: Culture And Sub-Culture.* Centre For Contemporary Cultural Studies, Stencilled Paper No. 14. University of Birmingham, 1974.
- Clarke, John:** »Style.« I Hall & Jefferson (red.).
- Costello, Mark & Wallace, David Foster:** *Signifying Rappers. Rap and race in the urban present.* New York, 1990.
- Dery, Mark (1988):** »Rap!« I *Keyboard*, November 1988.
- Dery, Mark (1990):** »Public Enemy Confrontation.« I *Keyboard*, September 1990.
- Dery, Mark (1991):** »Tommy Boy x3.« I *Keyboard*, March 1991.
- Fat Boys, The:** *The Fat Boys Rap and Song Book.* USA, Big Seven Music Corporation, 1986.
- Fornäs, J., Lindberg, U. & Sernhede, O.:** *Under Rocken. Musikens roll i 3 unge band.* Stockholm/Lund, 1989.
- Frith, Simon & Horne, Ian:** *Art into pop.* London, 1987
- Føhns, Henrik:** »Hip-hop-rap.« I *Samvirke*, september 1991-9.
- Gaffa:** Se: Pedersen.

- Garofalo, Reebee:** »How autonomous is relative: popular music, the social formation and cultural struggle.« I *Popular Music* vol.6 No 1. Cambridge, 1987.
- George, Nelson:** *The Death Of Rhythm And Blues*. Omnibus Press, London/New York/Sydney/Cologne, 1988.
- Gradenwitz, Michael** »Pladespilleren som instrument.« I *MM nr 2, Marts 1984*.
- Guralnick, Peter:** *Sweet soul Music*. Harper & Row, New York, 1986.
- Hager, Steven:** *The Illustrated History of Break Dancing, Rap Music and Grafitti*. New York: St. Martin's Press, 1984.
- Halasa, Malu:** »Rap og racisme.« I *MM nr. 10, Oktober-november 1988*.
- Hall, Stuart & Jefferson, Tony (red):** *Resistance Through Rituals. Youth subcultures in post-war Britain*. London, 1975.
- Hebdige, Dick (1975):** *The Meaning Of Mod*. I Hall & Jefferson (red.).
- Hebdige, Dick (1979/1983):** *Subculture: The Meaning of Style*. London, 1979. Dansk Udgave: *Subkultur og Stil*. Århus, 1983.
- Hebdige, Dick (1987):** *Cut 'n' mix. Culture, Identity and Caribbean Music*. Comedia, Great Britain, 1987.
- Kebede, Ashenafi:** *Roots Of Black Music*. Prentice-Hall, New Jersey, 1982
- Keil, Charles:** *Urban Blues*. Chicago, London, 1970.
- King, Sam:** »Gadens konger.« I *MM nr. 6/7, Juni-august 1988*.
- Knebler, Georg:** *Gesichte als Weg zum Musikverständnis*. Leipzig, 1977.
- Kopytko, Tania:** »Breakdance as an Identity Marker in New Zealand. I *Yearbook for Traditional Music, Vol. XVIII, 1986*.
- List, Henrik:** »Ingen søvn før Tårnby.« I *MM nr. 5, Maj/Juni 1988*.
»Rap for president.« I *MM nr 11, november-december 1988*.
»Hip hop city.« I *MM nr 12, December(Januar 1988/89)*.
- Middleton, Richard (1985):** »Articulating musical meaning/re-constructing musical history/locating the 'popular'«. I Middleton & Horn (red): *Popular Music 5*. Cambridge, 1985.
- Middleton, Richard (1990):** *Studying Popular Music*. Milton Keynes & Philadelphia, 1990.
- MM:** Se: Gradenwitz, Bennetzen, List, Bradley, King, Halasa, Bisgaard.
- Nielsen, Carsten m.fl:** *Hip Hop - en subkultur*. 5. semesteropgave, Kommunikationsuddannelsen, Aalborg Universitets Center, 1991.
- Nielsen, Per Reinholdt:** »Talking 'bout my generation«. I *Opus, Nr. 2, marts 1989*.
»Den Kroniske uskyld«. I *Information, 27/7/1990*

- Opus:** Se: Nielsen, Per Reinholdt.
- Otterstrøm, Bo:** *Musikudfoldelse som Socialpædagogisk Arbejdsredskab*. Speciale nr. 457 fra Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, 1989
- Pedersen, Niels:** »Hvor er hip hoppen henne?« I *Gaffa* nr. 85/86, februar 1992.
»Den amerikanske drøms mareridt« I *Gaffa* nr. 85/86, februar 1992.
- Raabo, Anders:** *Soul*. Speciale nr. 439 fra Musikvidenskabeligt Institut, Københavns Universitet, 1988
- Roe, Keith & Carlson, Ulla (red.):** *Popular Music Research. An anthology from NORDICOM-Sweden*. Göteborg, 1990.
- Rose, Tricia:** »Orality and Technology: Rap Music and Afro-American Cultural Resistance« I *Popular Music and Society*, Volume 13:4, Winter 1989.
- Samvirke:** Se: Føhns.
- Shepherd, J:** »A theoretical model for the sociomusicological analysis of popular musics.« I Middleton & Horn (red.): *Popular Music 2*. Cambridge, 1982.
- Sidran, Ben:** *Black Talk*. New York, 1981.
- Stanley, Lawrence A. (red.):** *Rap . The Lyrics*. Penguin Books, USA, 1992
- Toop, David:** *The Rap Attack*. Pluto Press, London, 1985. South End Press, Boston, 1984.
- Torp, Lisbet:** »"Hip Hop Dances"—Their Adaption and Function among Boys in Denmark, 1983-1984.« I: *Yearbook for Traditional Music, Vol. XVIII, 1986*.
- Willis, Paul E. (1974):** *Symbolism and Practise. A Theory For the Social Meaning of Pop Music*. Centre For Contemporary Cultural Studies, Stencilled Paper No. 14. University of Birmingham, u.å. (1974).
- Willis, Paul E. (1978):** *Profane Culture*. London, 1978.

Pladeliste

- 2 Live Crew:** *As Nasty as They Wanna Be*. Se: Luke.
- 3rd Bass:** *The Cactus Album*. Def Jam, 1990.
Derelects of Dialect. 1991.
- A Tribe Called Quest:** *People's Instinctive Travels and the Paths of Rhythm*. Jive, 1990.
Low End Theory.
- Afrika Bambaataa and Soul Sonic Force:** *Planet Rock*. Tommy Boy Records, 1982.
- Afrika Bambaataa:** *The Light*. 1988. Med Yellowman.

- Blow, Kurtis:** *Kingdom Blow*. Mercury, 1986
- Boogie Down Productions:** *Ghetto Music*. Jive, 1989.
Edutainment. 1990.
- Brown, James:** »Funky Drummer.« 1969.
»Say It Loud, I'm Black and I'm Proud.« 1968.
»King Heroin.« 1972.
- Byrne, David & Eno, Brian:** *Life in the Bush of Ghosts*. , 1979-80.
- Cold Cut:** Se: Eric B. & Rakim.
- De La Soul:** *3 feet high and rising*. Tommy Boy, 1989.
De La Soul Is Dead. Tommy Boy, 1991.
De La Remix. Tommy Boy, 1992.
- Digital Underground:** *Sex Packets*. Tommy Boy, 1990.
- Dream Warriors:** *And now the Legacy Begins*.
- Dennis Edwards** »Don't Look Any Further« Motown single ca. 1985.
Duet med Siedah Garrett. Genudgivet på *Hitsville USA* volume two: the Motown singles collection 1972-1992. Motown 530262.
- Eric B. and Rakim:** *Paid in full*. Island Records, 1986.
»Paid in full (Seven Minutes of Madness – the Cold Cut mix)« (sammen med Cold Cut). På Lp-en 'Colors' (soundtracket fra filmen af samme navn). 1988.
Follow The Leader. UNI Records, 1988.
- Fat Boys:** *On & On*. 1989.
Crushing'
- Gangstarr:** *Step in the Arena*. Cooltempo/EMI, 1990.
Daily Operation. Cooltempo/Soulpower, 1992.
- Grandmaster Flash and the Furious Five:** »Super Rappin' No. 2.« 1980. Findes bl. a. på Pladen *Break Dance*. CBS 1984.
Greatest Messages. Sugarhill, 1984.
- Hancock, Herbie:** »Rockit.« Med Grandmixer DST, på *Future Shock*. CBS, 1983.
- Haza, Ofra:** *Yemenite Songs*. 1984.
- Ice Cube:** *AmeriKKKa's Most Wanted*. 1990.
Kill At Will. 1991.
- Isaac Hayes:** »By the Time I Get to Phoenix.« På *Hot Buttered Soul*. Stax, 1969.
- Jalal:** *Hustler's Convention*.
- Jazzy Jeff & The Fresh Prince:** *And in this Corner*. 1989.
- Kool Moe Dee:** *How Ya Like Me Now*. Jive Records, 1987.
- Kraftwerk:** *The Mix*. 1991.
- Last Poets, The:** *The Last Poets*. Douglas, 1969. (Genudsent som *Run, Nigger*. Celluloid).

- Luke Featuring The 2 Live Crew:** *Banned in the USA*. Bite, 1990.
- Marley Marl:** *In Control, Volume 1*.
- MC Einar:** *Den Nye Stil*. CBS, 1988.
Arh Dér. CBS, 1989.
- Niggers With Attitude (NWA):** *Straight Outta Compton*.
100 Miles and Running.
- Pickett, Wilson:** »Stagger Lee« På *That's Soul 3*. Atlantic.
- Professor Griff & The Last Asiatic Disciples:** *Pawns in the Game*. 1990.
- Public Enemy:** *Yo! bum rush the show*. Def Jam/CBS, 1987.
It takes a million to hold us back. Def Jam/CBS, 1988.
Fear of a Black Planet. Def Jam/CBS, 1990.
Apocalypse 91 – the Enemy Strikes Back. 1991.
- Rap Attack I og II:** Antologier med numre oprindeligt udgivet på Sugarhill, nu SOS.
- Redding, Otis:** »Tramp.« 1967. På *History Of Rock 'N' Roll, Volume 8*.
- Rockers By Choice:** *Oprøb til det Danske Folk*. Virgin, 1989.
Vi er generationen der ikke må fejle. Virgin, 1991.
Klar til kamp. Virgin, 1992.
- Run-D.M.C.:** *Run-D.M.C. Profile*, 1984.
King of Rock. Profile, 1985. Med Yellowman.
Raising Hell. Profile, 1986.
Tougher Than Leather. Profile, 1988.
- Salt -N-Pepa:** *Salt With a Deadly Pepa*. Next Plateau, 1988.
Black's Magic. Next Plateau, 1990.
- Schoolly D:** *Smoke Some Kill*. Jive.
Am I Black Enough For You. Jive, 1989.
- Scott-Heron, Gill:** *Small Talk at 125th and Lenox*. Flying Dutchman, 1972.
Pieces of a Man. Flying Dutchman, 1973.
- Snap:** *World Power*. Logic, 1990.
- Stereo MC's, The:** *33 45 78*. Gee Street/Island, 1989.
- Stetsasonic:** *In full gear*. A&M, 1988.
- Sugarhill Gang:** *Sugarhill Gang*. Sugarhill Records, 1980. Se også Rap Attack I og II.
- Tom Tom Club:** *Genius of Love*. Sire, 1982
- Yellowman:** Se: Afrika Bambaataa, Run-D.M.C.
- Young M.C.:** *Stone Cold Rhymin'*. Island, 1989.

Trommenotation.

I nodeksempleserne er brugt følgende trommenotation:



Ordforklaring.

En * efter et ord i det følgende betyder, at ordet kan slås op i ordforklaringen.

Agogo: latinamerikansk percussioninstrument, der består af to koklokker.

B-boys: (slang) sorte fra ghettoen med et tilhørsforhold til hip-hopkulturen, som ikke ligefrem er yuppies.*

Backspin: en discjockeyteknik, hvor man spiller en bestemt bid fra et nummer i ring ved at have to eksemplarer af den samme plade på hver sin grammofon. Når den ene plade har spillet færdig, er det andet eksemplar klar til at spille samme bid, og imens kan man dreje den første plade tilbage til starten osv.

Battle: (slang) verbal dyst mellem to rappere, hvor det gælder om at hyle hinanden ud af det ved at improvisere stærkt nedsettende vers (se dizze*)

Beat: en trommerytme; det grundlæggende rytmespor, som der tit arbejdes med i hip-hoppen: hvis for eksempel en takt fra en James Brownplade er grundlag for et hip-hopnummer, er det nummerets beat.

Bricolage: skabelse af en stil ved at nedbryde og forvrænge den dominerende kulturs stilkoder for derigennem at skabe en symbolsk protest.

Call and response: musikalsk spørgsmål og svar-teknik.

Crossover: 1) blandingsstilart, fx. jazz-rock. 2) det, at en musikform krydser over fra et marked eller befolkningsgruppe til et andet (fx. fra sort til hvidt).

Cut: en discjockeyteknik, hvor man spiller små udvalgte bidder af en plade (ofte oven i en anden plade på samme måde, som fx. et blæseinstrument ofte fylder små figurer ind på i soul, jazz og funk).

Cutback: samme som backspin.*

Def: (slang) fedt.

Dizze: (slang, af disrespect) kritisere, tilsvine verbalt, rakke ned.

DJ: discjockey.

Funk: musikstil, der er udsprunget af soul, og hvor de fleste instrumenter primært har en rytmisk funktion.

Groove: rytmespor.

Headbanger: (slang) heavy metal-fan, opkaldt efter en dans, hvor det gælder om at støde hovederne sammen.

Hemmeligt: (slang) kan betyde både det pålydende og også godt, fedt; fx.: 'discjockeyen spillede virkelig nogle hemmelige beats.'

Hi-hat: del af et trommesæt, som består af to bækkener, der kan åbnes og lukkes med en fodpedal.

Homeboy: (slang) ven, kammerat, en, man er vokset op med.

House: populærmusikgenre, der blander elementer fra disko, tekno og rap. Kan betegnes som hip-hoppens mere kommercielle modstykke.

Jingle: kort stykke musik, der bruges i reklame eller annoncering og skal virke som signatur for varen – et klingende logo.

Live: koncert, eller brugt ved studieoptagelse til at betegne, at musikerne laver indspilningen samtidigt i stedet for at spille et instrument ind ad gangen.

Midi (Musical Instrument Digital Interface): standard for overførsel af data mellem musikinstrumenter. Først og fremmest anvender man midi til at trykke

en tangent ned eller slå på et trommepad* og sende information herom til et lydmodul (synthesizer, sampler), som så spiller en lyd.

Miks: en discjockeyteknik, hvor man spiller udpluk eller hele plader efter hinanden uden ophold imellem.

MTV: Music Television, reklamefinansieret tv-station, der sender musikvideoer døgnet rundt kun afbrudt af reklamer og Coca Cola News.

Namecheck: en rappers præsentation af sig selv i rim – en rapper har som regel et nummer, som introducerer vedkommendes navn og bedrifter.

Posen: (slang, fordanskning af posse*) vennerne, styrken, fx at 'hænge ude med posen' (hang out with the posse): være sammen med vennerne.

Posse: (slang) slagstyrke, slæng, venner.

R&B: Rhythm and Blues. Fra hip-hoppers side et nedsættende udtryk for de oprindelige sorte stilarter, der efterhånden udgør størstedelen af den sorte pop.

Ragamuffin: reggaeinspireret rapstil, der lægger sig op af den jamaicanske toaststil, som er lidt mere melodios end amerikansk rap.

Remix: et omredigeret nummer. Et nummer udsendes ofte i flere forskellige versioner, en kort version på tre minutter til radiobrug og en lang til diskoteksbrug. Et remix foretages tit af helt andre personer, end dem, der oprindeligt var med til at lave nummeret.

Riff: kort melodisk eller rytmisk figur, for eksempel som et tilbagevendende instrumentalt svar på en sunget strofe, eller som et ostinat, der udgør et nummers fundament (fx. basriff)

Salsa: latinamerikansk inspireret stil, opstået i New York ved blanding af de cubanske indvandreres musik og jazz.

Sampler: digital båndoptager, hvor man meget nøjagtig kan redigere i den optagne lyd. Lyden kan aktiveres via midi*.

Scratch: en discjockeyteknik, hvor man med hånden fører en plade frem og tilbage under en grammofonpick-up og derved frembringer en lyd, der kan minde om lyden af en plade, der ridses.

Sequenser: en maskine eller et computerprogram, der kan optage og redigere midi*informationer. For eksempel kan man i flere omgange optage anslag, der bliver sendt til lydmoduler, trommemaskiner og samplere og derved lave et helt nummer hjemme i kælderen.

Skuffer: (slang) person, der tror man bliver hip-hopper ved at kopiere en bestemt tøjstil etc., men som i virkeligheden er til grin.

Stax: pladeselskab hjemhørende i Memphis, der i 1960-erne udgav plader med Otis Redding, Sam and Dave, Isaac Hayes, Booker T and the MG's m.fl., som af kendere regnes for god, ægte soulmusik.

Synkretisk: musik, hvor elementer fra forskellige stilarter bringes sammen, uden at elementerne ændres eller smelter sammen til en ny stil, i modsætning til fusion.

Synthesizer: elektronisk musikinstrument, der består af tangenter og lydmodul bygget sammen.

Tag: (slang) en graffitimalers navnekode.

Tekno: musikstil inden for populærmusikken, hvor man næsten udelukkende bruger elektroniske musikinstrumenter.

Trommepad: anslagsfølsom plade, hvorpå man slår med trommestikker, og som viderebringer disse anslag som midi*-data.

Vamp: akkordrundgang.

Være nede med: (slang) ven med, inde i en klike.

Wack: (slang) ragelse, skidt.

Yuppie: Young Urban Professional.

Stikordsregister.

Læg mærke til, at kunstnernavne (fx. Ice Cube) står under 'fornavn'. Titler på numre, film mm. er i kursiv.

- 2 Live Crew 53
 3rd Bass 43
 A Tribe Called Quest 43
Adventures on the Wheels of Steel 18; 64
 Afrika Bambaataa 13; 18; 34; 39
 Ali, Muhammed 28
 Allen, Red 31
Apache 19; 20; 64
 art-rock 10
 B-boys 57
 backspinning 16
 Baker, Arthur 40
Banned in the USA 53
 Baroni 2
 battle 18; 70
 beat 41
 Beatles 9; 17
 bebop 11
 Birminghamskolen 2; 3
 Björnberg, Alf 7; 9
 Black Power 13
 Black Sheep 43
 Blondie 19
 blues 59
 Boogie Down Productions 33; 45; 49; 58
 break beats 14
 breakdance 1; 15; 38; 43
 bricolage 5; 12; 62
 Bronx 1; 13
Brothers gonna work it out 50
 Brown, H. Rap 33
 Brown, James 11; 16; 25; 26; 31; 32; 43; 48; 50; 51
 Byrne, David 48
 Cage, John 48
 Calegari 2
 call and response 44; 45; 59
 Calm Under Pressure 80
 calypso 27
 Casanova 22
 CC Crew 28
 CCCS 3
 Centre for Contemporary Cultural Studies 3
 Chic 19; 36
 Clarke 5
 Clinton, George 43
 Cold Crush Brothers 37
 Cold Cut 47
 Coltrane, John 67
 crews 15
 Curtis Blow 37
 Cut 17
 cutback 16
 DBD 63
 De La Soul 43; 44
 Def Jam Records 43
 Diddley, Bo 28
 Digital Underground 43; 46
 disko 14; 16; 33; 37; 57
Do Wah Diddy Diddy 53
 dozens 27; 32; 33
 dub 25
 Edwards, Dennis 47
 electric boogie 38
 Ellington, Duke 11
 Eno, Brian 48
 Eric B. & Rakim 47; 48
 Exciters 53
 extempo 27
 Fat Boys 25; 26
 Fatback Band 36
 Franklin, Aretha 11; 31
 free-jazz 11
 funk 16; 17; 37; 43; 52
 Funk Flush 63
Funky Drummer 26; 51
 Furious Five 19; 21; 37
 G.L.O.B.E. 40
 gadebander 13
 Gangstarr 43
Gift of the Gab 66; 79
Good Times 19; 36
 graffiti 1; 13; 43; 77
 Grand Funk Railroad 17
 Grandmaster Caz 37
 Grandmaster Flash 18; 21; 37
 griot 27; 30
 Hank 22
 hard-core 47; 49
 Haza, Ofra 47
 heavy 2; 16; 73; 75
 heavyrock 10
 hegemoni 4
 homeboys 69
 homologi 59
 homologianalyse 6
 house 40
 human beatbox 25
 Humleridderne 63; 67
 Ice Cube 49; 54
 Incredible Bongo Band 19
 Jackson, Michael 60
 Jamaica 25
 jazz 7; 8; 11; 52; 59
 jazz-MC-er 30
 King, B. B. 31
 Knebler 10
Knock 'em out the box 25; 26
 kollage 1; 11
 konsensus 4
 Kool Herc 14; 15; 16; 25
 Kool Moe Dee 29
 Kraftwerk 38; 39
 kupletform 22

- Last Poets, The 31
 Lévi-Strauss 5
 Lincoln, Abbey 31
 Luke 53
 MacDaniels, Darryl 42
Malerhjerne 67; 79
 Mann, Manfred 53
 Master Gee 22
 MC 1
 MC Einar 43
 MC-er 21
 Melle Mel 22; 37
 microphone controller 1; 21
 Middleton 9
 midi 35
 Mighty Lifesaver 63; 66; 79
 miks 15
 Mingus, Charlie 31
 moderkultur 4
 modkultur 3; 5
 mods 3
 Motown 11
 Mr. Biggs 40
 Muhammed Ali 33
 namecheck 23
 New Kids on the Block 73
 new school 43
 Niggers are Scared of
 Revolution 31
 Niggers With Attitude 49
 NWA 49
Paid in Full 47
*Paid in Full (Seven Minutes
 of Madness – the Cold Cut
 mix* 47
 payola 31
 personality jocks 30
Peter Piper 41
 Pickett, Wilson 11
Planet Rock 39
Plug Tuning 44
 Pow Wow 40
 Prince 60
 Professor Griff & The Last
 Asiatic Disciples 49; 57
 Public Enemy 43; 49; 50; 54;
 56; 76
 punch 17
 punk 2; 3; 5; 10; 73; 80
 Queen 19
 radiodiscjockeyer 30
 ragamuffin 25
Rapper's Delight 22; 36; 39;
 41
 Real African People 57
 Redding, Otis 26
 rhythm 'n' blues 10; 16; 33;
 37; 55; 57
 riff 25; 44; 59
 Roach, Max 31
 Robertson, Sylvia 22
 rock 9; 53
 Rock Steady Crew 37
 Rockers By Choice 43; 77
 Rolling Stones 17
 Rubin, Rick 43
 Run-D.M.C. 41; 43; 49; 52
 salsa 17
 Salt-N-Pepa 52
 sampler 1; 12; 35; 39; 52
*Say It Loud, I'm Black and
 I'm Proud* 25; 32
 Schoolly D 29
 Scott-Heron, Gil 31; 58
 Scratch 17
 sequencer 35
 Shep, Archie 31
 Shepherd 8
 shuffle 26
Signifying Monkey 29; 32
Signifying Rapper 29; 32
 skinheads 3
 Sly & The Family Stone 16;
 43
 soul 11; 16; 17; 33; 37; 52; 59
 Soul Sonic Force 39
 sound 11
 sound systems 25
 Springsteen, Bruce 53
 Stax 43; 51
 Stereo MC's 43
 stil 4
 Streat Beat 43
 subkultur 3; 5
 Sugarhill 36
 Sugarhill Gang 22; 36
 swing beat 26
 syrerock 10
 tekno/space-hip-hop 38
The Message 37; 39; 41; 49;
 58
*The Revolution Will Not Be
 Televised* 31, 58
 Thomas, Carla 26
 Thomas, Rufus 31
 toast 25; 29; 32
 TR-808 39; 40; 51
 Trinidad 27
 trommemaskine 1; 18; 35; 50
Turn off the Radio 54
 Ultimate Breaks and Beats
 64
 Unit Zero 63
 URD 63
 War 43
Why Is That
Why Is That? 33, 45; 58
 Wildstyle 43
 Willis 6; 7; 8
 Wonder Mike 22
 Zulu Nation 34